А.В. Трафімчык

Беларуская дзіцячая драматургія

Мінск, 2012

Манаграфія рэкамендавана да друку Навукова-метадычным саветам Установы «Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа» (пратакол ад 29 чэрвеня 2012 г.)

Рэцэнзенты
доктар філалагічных навук Зоя Пятроўна Мельнікава,
кандыдат філалагічных навук Аксана Пятроўна Бязлепкіна

У манаграфіі ўпершыню прааналізавана і ахарактарызавана на шырокай сістэматызаванай аснове развіццё беларускай дзіцячай драматургіі, раскрываюцца агульныя тэндэнцыі развіцця драматургіі для дзяцей на кожным з этапаў, выяўляюцца змены і асаблівасці характараў у беларускай п’есе для дзяцей. Вартасць атрыманых вынікаў заключаецца ў стварэнні цэласнай працы па праблеме характару ў беларускай дзіцячай драматургіі на працягу стогадовай гісторыі яе існавання, а таксама ў крытычнай рэвізіі многіх ранейшых палажэнняў літаратуразнаўства і крытыкі.

Кніга разлічана перадусім на філолагаў, а таксама тэатральных дзеячаў – як прафесіяналаў, так і аматараў.

Наступлечцы

Змест

УВОДЗІНЫ

Беларуская дзіцячая драматургія як від літаратуры для дзяцей не такая багатая ў параўнанні з прозай і паэзіяй. Маючы глыбокія генетычныя карані, яна асноўныя набыткі займела ўсё ж за мінулае стагоддзе. Менавіта за гэты перыяд свайго развіцця драматургія для дзяцей склалася ў важкі пласт нашай літаратуры, маштабы якога філолагам і прафесійным літаратарам-практыкам не дужа вядомы ў сілу розных прычын. Адна з асноўных – недастатковая даследаванасць дзіцячай драматургіі, скупасць увагі да яе ў перыядычным друку. Такая сітуацыя вытлумачваецца як дэфіцытам высокамастацкіх матэрыялаў для даследавання (якасных драматургічных твораў, адрасаваных дзецям, на сучасным этапе, аднак, стала значна больш), так і складанасцю аналізу з прычыны іх прыналежнасці двум відам мастацтва – літаратуры і тэатру, які часта "перахоплівае" увагу даследчыкаў, пакідаючы драматургічныя тэксты без аналізу іх як літаратурных твораў. Адпаведныя літаратуразнаўчыя і псіхолага-педагагічныя напрацоўкі даволі сціплыя.

На ніве беларускай літаратуры для дзяцей прафесійныя крытыкі і літаратуразнаўцы пачалі працаваць толькі ў 1920-х гг. Першай выяўленай у нашай літаратуры крытычнай працай па дзіцячай драматургіі з'яўляецца рэцэнзія, аўтар якой па нейкіх прычынах схаваўся за псеўданімам Веłа [286]. У ёй разглядаюцца п'есы В. Сташэўскага, робяцца заўвагі, даюцца карысныя парады драматургам.

З папаўненнем драматургічнага рэпертуару павялічвалася колькасць публікацый аб ім (як правіла, у газеце "Літаратура і мастацтва"). Большасць іх вельмі падобны паміж сабой: адзначаецца катастрафічны недахоп п'ес для дзяцей (такая праблема ўздымаецца на працягу ўсяго развіцця гэтага віду дзіцячай літаратуры), крытыкамі прапаноўваецца пісьменнікам больш плённа працаваць на ніве драматургіі для дзяцей як колькасна, так і ў якасным плане, выкрываюцца разнастайныя недахопы п'ес. І чым далей у трыццатыя гады, тым гучнейшым станавіўся голас ідэалагічнага дыктату.

Да крытыкі п'ес для дзяцей літаратаратуразнаўцы звярталіся хоць і нячаста, але пастаянна [66, 88, 128, 147, 189, 192, 280]. Найбольш увагі ёй удзяліў В. Вольскі якому, дарэчы, належыць і першая брашура па драматургіі для дзяцей [61]. Аўтар гаворыць аб прысутнасці элементаў драматызацыі ў жыццёвай практыцы дзяцей, у іх гульнях, а тэатр нараўне з кнігай разглядае як моцны і станоўчы сродак у справе выхавання светапогляду школьніка. В. Вольскі робіць аналіз набыткаў маладой беларускай драматургіі для дзяцей, падводзіць вынікі развіцця драматургічна-тэатральнага мастацтва Савецкай Беларусі, адзначаючы адсутнасць у ёй узорных твораў. У аўтарскай манеры падыходу да розных п'ес бачыцца тэндэнцыйнасць: справядліва зважаючы на нізкі мастацкі ўзровень твораў савецкага часу ("На другі дзень" В. Сташэўскага, "Сварка" І. Гурскага), рэзка крытыкуе п'есы "несавецкага" А. Гаруна за "нацдэмаўскія" матывы, сафістычна змяняючы крытэрыі аналізу, разглядаючы творы не як літаратурны крытык, а як ідэолаг.

Наогул жа набыткі даваенных крытыкі і літаратуразнаўства ў галіне дзіцячай драматургіі абмяжоўваюцца часцей газетнымі артыкуламі

і рэцэнзіямі. Сярод іх толькі П. Панкевіч сцісла, але канструктыўна выклаў асноўныя патрабаванні да дзіцячай п’есы, прычым з улікам узроставых асаблівасцей [212].

Ідэйнасць, класавасць, атэізм – такія патрабаванні да літаратуры (да дзіцячай таксама) у той ці іншай ступені прысутнічалі і ў пасляпсталінскую эпоху, аднак іх прэваліраванне над агульначалавечымі каштоўнасцямі засталося ў 1930-х гг. Крытыка і літаратуразнаўчая навука ў другой палавіне ХХ ст. перажывала працэсы дэідэалагізацыі, пазбаўлення ад сацыялагічна-вульгарызатарскіх прынцыпаў, дый сам метад сацыялістычнага рэалізму стаў больш “гнуткім”, а літаратурнае жыццё больш ліберальным. Зрэшты, гэтым часам і сама дзіцячая літаратура атрымала большую ўвагу. Па-першае, пачало з’яўляцца больш п’ес. Па-другое, беларускія літаратары друкавалі шмат невялікіх артыкулаў, рэцэнзій на п’есы для дзяцей, абмяркоўвалі іх праблемы на з’ездах, арганізоўвалі дыскусіі па пытаннях дзіцячай літаратуры на старонках газет і часопісаў [80, 107-109, 113, 119, 194, 206, 219, 224, 263]. Асноўная ўвага ў 1950-60-я гг. факусіравалася на аднаактавай драматургіі, якая колькасна пераважала, падкрэслівалася яе важнасць і патрэбнасць, асвятляўся тэарэтычны бок творчасці.

Значнымі здабыткамі беларускай драматургіі для дзяцей адзначылася другая палавіна 1970-х гг. [32, 253]. У той час адбываецца затуханне актыўнасці творчых пошукаў у аднаактавай драматургіі, затое ў галіне шматактовай драматургіі яна прыкметна павышаецца. У літаратуразнаўстве ж і крытыцы дзіцячай літаратуры пачалі праводзіцца больш грунтоўныя даследаванні, якія непасрэдную ўвагу звярталі на драматургію [24, 168, 220, 225, 236, 130], запаўняліся некаторыя прабелы [234].

Аднак сярод прафесійных даследчыкаў дзіцячай літаратуры (М. Барсток, М. Яфімава, Э. Агняцвет і інш.) толькі Э. Гурэвіч на аснове свайго дысертацыйнага даследавання выдала аналітычна-абагульняючую працу [82], у якой зрабіла спробу прасачыць развіццё драматургіі для дзяцей, адзначыўшы, што яна “традыцыйна” атрымлівала няшмат увагі, нягледзячы на ўсведамленне гэтага факту літаратарамі. На жаль, гэты від літаратуры ў даследчыцы таксама асветлены на яўна ніжэйшым узроўні, чым проза і паэзія для дзяцей: заўважаюцца шматлікія прагалы, бо ўвага ўдзялялася толькі найбольш значным, на думку аўтаркі, знакавым драматургічным творам (напрыклад, па-за ўвагай засталася такая старонка дзіцячай літаратуры, як аднаактавыя п’есы). Поўная панарама развіцця беларускай драматургіі для дзяцей не была створана.

Сярод спецыялістаў у галіне літаратуры і мастацтва нашага часу праблемы дзіцячай драматургіі ўздымаюцца ў працах С. Лаўшука, П. Васючэнкі, Л. Пятровай, В. Козел, В. Яцухны, А. Марціновіча і інш. Але кола іх інтарэсаў толькі “перасякаецца” з драматургіяй для дзяцей. Цэласнага даследавання няма. Звычайна аналіз дзіцячых п’ес фігуруе ў так званым фонавым кантэксце. Мала хто звяртае ўвагу непасрэдна на іх. З’яўляюцца толькі невялікія публікацыі [2, 52, 133, 148, 157, 184, 199, 226, 244]. Некалькі аналітычных прадмоў да зборнікаў п’ес для дзяцей напісаны С. Юркевічам [276-278] і С. Лаўшуком [155-156]. Некаторыя аўтары ўдзялілі пэўную ўвагу дзіцячым п’есам С. Кавалёва ў зборніку артыкулаў з нагоды 20-годдзя творчай дзейнасці драматурга [44, 53, 92,

221].

Нельга не выдзеліць работы маладых даследчыкаў: В. Жыбуль [112], Ф. Драбені [91-99] (адзін раздзел яго дысертацыі прысвечаны сучаснай дзіцячай драматургіі). Сваёй неардынарнасцю прыцягвае ўвагу артыкул І. Галуза, у якім аўтарка выявіла антынамічнасць мастацкіх вартасцей апублікаваных у 2007 г. на старонках часопіса "Маладосць" п'ес, у тым ліку адрасаваных дзіцячай чытацкай аўдыторыі [67].

Пераважная большасць прац сучасных літаратуразнаўцаў датычыцца твораў бягучага літаратурнага працэсу. Напаўзабытымі нават сярод спецыялістаў аказаліся творы, якія страцілі сацыяльную надзённасць. Публікацыі пра іх (як, напрыклад, даклад А. Савіцкай [229]), сёння сустракаюцца спарадычна.

Варта дадаць, што аналіз праблемы мастацкага характару ў дзіцячай драматургіі далёка не заўсёды станавіўся важным клопатам даследчыкаў. Між тым яшчэ з антычных часоў многія вучоныя добра разумелі яе важнасць. Арыстоцель, яшчэ не ацэньваючы ў дастатковай ступені значэнне характару ("без дзеяння трагедыя немагчымая, а без характараў магчымая" [15, с.1073]), усё ж прыходзіў да высновы, што "і ў характарах, таксама як і ў складзе падзей, варта заўсёды шукаць ці неабходнасці, ці верагоднасці, каб такі і такі казаў або рабіў тое і тое па неабходнасці ці па верагоднасці, і каб адна падзея адбывалася пасля другой па неабходнасці ці па верагоднасці" [15, с.1086], тым самым фактычна кажучы, што кожны канкрэтны характар мае асаблівую парадыгму, свой пэўны патэнцыял дзеянняў. У Новы час значэнне катэгорыі характару павялічваецца [170, с.482; 169, с.92]. "Уся справа ў характарах", – казаў і Ф. Дастаеўскі [139, с.1]. А як адзначаюць тэарэтыкі, "няма нічога больш рэдкага і цяжкага, чым сапраўдныя характары" [110, с.217]. "Характары ў драме гэта і ёсць першасныя вобразныя адзінкі – сілавыя носьбіты драматычнага дзеяння. Каардынацыя характараў складае сюжэт" [20, с.20].

У псіхалогіі праблему характару часта адносяць да сферы этыкі: характар – гэта асоба ў яе этычным вымярэнні [31]. Мастацтва ж робіць акцэнт на эстэтычнай катэгарыяльнасці характару [3, с.235]. У літаратуры назіраем часткова тоеснае псіхалогіі, але не супадаючае цалкам бачанне феномену характару, бо мастацкі характар – гэта «вобраз чалавека ў літаратурным творы, акрэслены з вядомай паўнатой і індывідуальнай вызначанасцю, праз які раскрываюцца як гістарычна абумоўлены тып паводзінаў (учынкі, думкі, перажыванні, мова), так і характэрная для аўтара маральна-этычная канцэпцыя чалавечага існавання. <…> Менавіта канцэптуальнасць літаратурнага вобраза чалавека адрознівае паняцце характару ў літаратуразнаўстве ад значэнняў гэтага тэрміна ў псіхалогіі, філасофіі, сацыялогіі» [170, с.481]. Гэтай жа рысай літаратурны характар, які заўжды з'яўляецца творчай канцэпцыяй, і адрозніваецца ад чалавечага [71, с.85].

Аналізуючы літаратуразнаўчыя і крытычныя ацэнкі п'ес для дзяцей, хацелася б адзначыць больш глыбокую і шматвектарную аналітыку сучасных даследчыкаў стасоўна праблем характару ды канфлікту, ключавых для драматургіі. Пільная ўвага ў такім ракурсе павінна забяспечыць вышэйшую якасць п'ес для дзяцей і гэтак важны сёння розгалас пра лепшыя з іх, бо малады чытач вельмі патрабавальны і адчувальны да нізкапробнасці і фальшывасці.

Шмат чаго заставалася і застаецца па-за ўвагай. Даследчыкаў прываблівае часта толькі нейкая тэма, праблема ці пэўнае кола аўтараў, што вылілася ў пэўны дыспарытэт увагі (лідарам тут з'яўляюцца тры даваенныя дзіцячыя п'есы В. Вольскага). Увогуле вывучэнне беларускай драматургіі для дзяцей характарызуецца фрагментарнасцю. У наяўных жа працах недастаткова распрацаваны тэарэтычныя аспекты. Таму тэма азначанага даследавання з кожным днём актуалізуецца, што патрабуе ліквідацыі прагалу ў беларускай літаратуразнаўчай навуцы і крытыцы. Абагульняючая работа каталізавала б і стварэнне разнажанравых п'ес для дзяцей, а таксама іх папулярызацыю. Таму што нават той наяўны набытак (каля 300 толькі апублікаваных твораў) не атрымлівае неабходнай увагі, не знаходзіць адэкватнага прымянення як у чытачоў, так і ў тэатраў з-за адсутнасці яго належнай прамоцыі. А ўлічваючы спецыфіку драматургічнага роду літаратуры, неабходна зазначыць, што яго ўздзеянне ў працэсе адэкватнай сацыялізацыі маладой генерацыі незаменнае ніякімі іншымі відамі мастацтва ці сродкамі развіцця ўсебаковаразвітай асобы.

У сувязі з гэтым актуальнасць распрацоўваемай тэмы абумоўлена:

наяўнасцю ў беларускім прыгожым пісьменстве багатай гісторыі і важкага корпусу драматургічных тэкстаў для дзяцей, якія характарызуюцца як разнастайнымі мастацкімі тэндэнцымі, так і няроўным эстэтычным узроўнем,

адсутнасцю ў літаратуразнаўстве грунтоўнага даследавання ў галіне беларускай дзіцячай драматургіі,

надзённым значэннем гэтага віду літаратуры для дзяцей, яго выхаваўчым патэнцыялам.

Разумеючы, што публікуемая манаграфія не закрывае тэму, аўтар, тым не менш, ідзе такім чынам на падвядзенне пэўных вынікаў шматгадовай працы, бо стварэнне падобнай сінтэзы даўно наспела ў беларускай літаратурнай ведзе.

РАЗДЗЕЛ 1
СТАНАЎЛЕННЕ І РАЗВІЦЦЁ БЕЛАРУСКАЙ ДЗІЦЯЧАЙ ДРАМАТУРГІІ Ў 1910 – 1930-я гг.: ВЫТОКІ, ТРАДЫЦЫІ, АСНОЎНЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ

1.1 Генезіс беларускай драматургіі для дзяцей

Перадгісторыя беларускай дзіцячай п'есы складае некалькі стагоддзяў. Карані гэтай з'явы – у фалькларным багацці народа. Але калі зараз драматургія належыць двум відам мастацтва – літаратуры і тэатру – і можа выступаць самастойна як адзін з іх, то раней яна не была аўтаномнай і практычна не выдзялялася з такіх сінкрэтычных з'яў, як абрады, рытуалы, гульні, што пранізвалі быт нашых продкаў. Як заўважыў яшчэ ў XIX ст. расійскі даследчык П. Марозаў, "галоўная крыніца драматычнай паэзіі ва ўсіх народаў знаходзіцца па-за галіной літаратуры, іменна – у рэлігійным абрадзе, ад якога драма адасабляецца толькі вельмі павольна, усё больш і больш убіраючы ў сябе чужыя яму элементы" [197, с.6]. З'яўленне драматычнага элементу трэба шукаць "у культавым абрадзе і неадлучных ад яго песнях, а таксама ў гульнях, у каторых тэатральны інстынкт, які мае кожны чалавек, знаходзіць сваё выражэнне ў дзеі" [8, с.2]. Пад уплывам хрысціянства язычніцкія абрады страцілі сваё культавае прызначэнне. Эвалюцыя культуры абумовіла той факт, што матэрыял, які пазней стаў падмуркам стварэння драматургіі для дзяцей, першапачаткова ўвогуле такім не разглядаўся, маючы канкрэтную парадыгму "дарослага" функцыянальнага прызначэння. Са стратай гэтай ролі багацце этнічнай культуры паступова выкрышталізавала формы мастацтва, што прадугледжвалі і скіраванасць на дзяцей.

У XII – XVI стст. асаблівага развіцця на Беларусі дасягае скамароства – адзін з народных відаў тэатра. Гэта, бадай, ці не першая на нашых землях праява драматычнага дзейства, адна з галоўных функцый якога насіла мастацкі характар. Хоць літаратурна-драматургічны аспект скамароства заставаўся ў ценю тэатральнага, "творчасць скамарохаў, несумненна, аказала пэўны ўплыў на фарміраванне драматургіі і асноўных мастацкіх прынцыпаў народнай драмы, батлейкі і школьнага тэатра" [73, с.74]. Трэба адзначыць, што скамароскія відовішчы не былі арыентаваны на гледача пэўнай узроставай катэгорыі, рэпертуар быў разлічаны і на дарослых, і на дзяцей.

Рэлігійна-канфесійныя працэсы XV – XVI стст. спрычыніліся да развіцця тэатральнага мастацтва на Беларусі, выліўшыся ў стварэнне тэатра лялек – батлейкі, якая трохі пазней стала заняткам шкаляроў-семінарыстаў, студэнтаў духоўных школ, ад якіх у канцы XVII – пачатку XVIII стст. трапіла да местачковых рамеснікаў і сялян. Гэта выклікала пашырэнне рэлігійнага рэпертуару і тэндэнцыю да секулярызацыі тэмаў [73, с.98-99], пачалі пераважаць сацыяльныя і бытавыя матывы. Мастацкія характары і сюжэтныя калізіі ў тых лялечных пастаноўках характарызаваліся схільнасцю да перадачы тыповых з'яў паўсядзённага жыцця (перадусім сялянскіх мас). Батлеечная драматургія была разнастайнай, асабліва плённа развівалася камедыя [247, с.12]. Батле-

ечныя пастаноўкі не мелі строгага прызначэння “дзіцячага тэатра”, а разлічваліся на ўсе ўзроставыя катэгорыі.

XVI – XVIII стст. сталі часам стварэння школьнага (пры езуіцкіх калегіях), а потым прыгоннага тэатраў (пры дварах феадалаў), а таксама росквіту вуснай народнай драматургіі. Сюжэты для школьнай драматургіі выкарыстоўваліся спачатку толькі з Біблії, пасля – і са свецкага жыцця. У школьных тэатрах вучні выступалі не столькі рэцыпіентамі, колькі ўдзельнікамі пастановак, адначасова і іх суб’ектамі, і аб’ектамі. Пастаноўка школьных драм мела не толькі палітычныя і рэлігійныя мэты, але і выконвала вучэбныя задачы: фарміраванне ў вучняў – асноўных выканаўцаў драм – майстэрства рыторыкі і акцёрскіх навыкаў, засваенне іншага вучэбнага матэрыялу. На больш шырокія колы былі разлічаны прыгонны тэатр і вусная народная драматургія, якая, дарэчы, існавала як чыста літаратурная з’ява ў адрозненне ад вышэйзгаданых відаў мастацтва, што жылі толькі ў пастаноўках (скамароства, драматургія школьнага і прыгоннага тэатраў).

З пачаткам актыўнай пісьменніцкай дзейнасці В. Дуніна-Марцінкевіча беларускамоўны літаратурны працэс напаўняецца аўтарскімі п’есамі. Вучні яго школы рэгулярна практыкавалі тэатральныя пастаноўкі, у тым ліку з выхаваўчымі мэтамі [281, с.10]. Ф. Багушэвіч у сваёй знакамітай прадмове да “Дудкі беларускай” адзначыў неабходнасць стварэння кніжак для дзяцей на роднай мове [18, с.87]. І беларускамоўная дзіцячая літаратура ўзнікае неўзабаве.

Такім чынам, да пачатку XX ст. былі створаны грунтоўныя перадумовы для фарміравання дзіцячай драматургіі. Ранейшыя віды драматургічнай культуры тым часам на Беларусі архаізаваліся, гублялі актуальнасць ці прыходзілі ў заняпад. Пад’ём нацыянальнага руху на пачатку XX ст. спрыяў развіццю беларускай культуры і літаратуры. Паэзія, паводле М. Багдановіча, тым часам праходзіла “ўсе шляхі, а пачасці і сцежкі, каторыя паэзія еўрапейская пратаптывала болей ста год” [17, с.287]. Беларускія аўтары першых драматургічных твораў для дзяцей скарысталіся з назапашанага ў народнай культуры матэрыялу. Узнікненне дзіцячай п’есы стала адным са сведчанняў паўнавартаснасці ўсёй беларускай нацыянальнай літаратуры. Менавіта драму Ф. Гегель быў схільны разглядаць “як вышэйшую ступень паэзіі і мастацтва наогул, паколькі як па сваім змесце, так і па сваёй форме яна дасягае ў сваім развіцці найбольш дасканалай цэласнасці. <...> Драма – гэта стварэнне ўжо развітага ўнутры сябе нацыянальнага жыцця” [69, с.537-539]. І В. Бялінскі лічыў яе вышэйшым літаратурным родам, “вянком літаратурнага майстэрства” [паводле: 83, с.115; 114, с.10]. У той жа час “п’еса – драма, камедыя, – пісаў М. Горкі, – самая цяжкая форма літаратуры, – цяжкая таму, што п’еса патрабуе, каб кожная дзеючая ў ёй адзінка характарызавалася і словам і справай самасільна, без падказак з боку аўтара” [78, с.594].

Першыя здабыткі беларускай драматургіі, адрасаванай непасрэдна дзецям, з’явіліся яшчэ ў дакастрычніцкі час. Гэта – “Снатворны мак” К. Лейкі (1912) і “Смерць пастушка” З. Бядулі (1914).

П’еса “Снатворны мак” К. Лейкі – арганічная з’ява тагачаснага адраджэнскага кантэксту ў нацыянальнай літаратуры. У ёй аўтар звяртаецца да фальклорных матэрыялаў і казачнага сюжэту. Канфлікт твора нескладаны, як і патрабуюць законы кнігі для дзяцей малога веку. Ідылічны

пачатак – апісваецца вясенняе жыццё кветак у садзе – парушаюць персанажы з нядобрымі намерамі: Асва, Пчала, Мурашка, Матыль, Скакунец (страказа) і два хлопчыкі хочуць абрабаваць добрага Мака. Але падарунак Дзеда-Лесавіка – "дзівадзейны парашок" – дапамог Маку не страціць пільнасць, і злачынцы былі зачараваны вечным сном. Па традыцыі чарадзейных казак зло пераможана. І ўсё ж без заключных акордаў (рабаўнікі былі не толькі вернуты да жыцця, але і велікадушна запрошаны на чарговае свята) не атрымалася б твора з гучным гуманістычным лейтматывам. Як адзначае С. Лаўшук, "перамога фізічная дапаўняецца маральным верхавенствам, што не магло не ўзмацніць выхаваўчага ўздзеяння твора" [156, с.7]. У дадзеным выпадку мы маем справу якраз з такім вырашэннем канфлікту, які ўяўляе эстэтычную каштоўнасць, маючы агульназначымы жыццёвы змест, і "эфект катарсісу ў такім канфлікце дасягаецца не за кошт перамогі над праціўнікам і рэалізацыі практычнай жыццёвай задачы, а ў выніку фарміравання вышэйшых адносін да жыцця, адкрыцця яго сэнсу і каштоўнасці" [261, с.90].

Майстэрства К. Лейкі выявілася і ў стварэнні вобразаў. Персанажы атрымаліся жывымі і каларытнымі, хоць аўтар свядома спрошчана, эканомна падышоў да выяўлення іх характараў, якія рэпрэзентуюцца чытачу ўжо сфарміраванымі. Такі падыход дазваляе дзецям без хістанняў вызначыцца з сімпатыямі і антыпатыямі [179, с.426-427], а гэта фарміруе сацыяльна адэкватную аксіялогію рэцыпіента. Героі надзелены чалавечымі рысамі, што дае магчымасць лепей спасцігнуць як іх унутраны свет, так і сам канфлікт. Нягледзячы на некаторыя недахопы (А. Семяновіч указвае на элементы маралізатарства, недастатковасць займальнасці і жывасці дыялогаў [238, с.229]), п'еса "Снатворны мак" стала ўзорнай у беларускай дзіцячай літаратуры.

Як і "Снатворны мак" К. Лейкі, вясковы абразок З. Бядулі "Смерць пастушка" прызначаны перш за ўсё вясковым дзецям (аб гэтым заяўляюць самі аўтары). Аднак матывы іх розныя: у першым выпадку – казачныя, у другім – сацыяльна-рэалістычныя, што, дарэчы, нядзіўна, бо апошняя тэндэнцыя тым часам у беларускай літаратуры набыла дамінуючае значэнне.

З. Бядуля натуралістычна малюе жудасную карціну быту сялянскай сям'і, якая загнана на сацыяльнае дно. Становішча ўскладняецца п'янствам галавы сям'і. Васьмігадовы Сцяпанка вымушаны служыць пастушком у чужых людзей, якія здзекуюцца з яго. Бесчалавечны бацька канчаткова заганяе сына ў магілу. Магчыма, сітуацыя не зусім тыповая і нават па-мастацку гіпербалізаваная, але на яе прыкладзе ўсведамляецца важнасць чалавечнасці, любові да бліжняга. Канфлікт у З. Бядулі, з аднаго боку, атрымлівае даволі жорсткую развязку, якая, як можа падацца, акажа на кволую псіхіку дзіцяці адмоўны эфект; аднак з іншага боку, калі верыць А. Макаранку, для маладога чытача якраз і неабходны дастаткова простыя, даступныя разуменню і ўяўленню схемы духоўнай барацьбы без псіхалагічнага падфарбавання [179, с.424-425].

Такім чынам, гісторыя стагоддзямі рыхтавала глебу для ўзнікнення драматургічнага віду літаратуры для дзяцей. "Ніхто з пэўнасцю не ведае, дзе тыя рубяжы, з якіх пачынаецца гісторыя беларускай дзіцячай драматургіі. <...> Прынамсі, і сёння ў многіх нашых мясцовасцях бытуюць розныя разлічаныя на дзіцячае ўспрыманне сцэнкі, якія дайшлі да

нас праз стагоддзі. Дайшлі ўдасканаленымі і адшліфаванымі многімі і многімі пакаленнямі нашых продкаў” [156, с.3]. Спробы ў жанрах драматургічных твораў для дзяцей у дакастрычніцкі перыяд “з’явіліся як бы заяўкай на будучае” [73, с.401]. Менавіта ў п’есах К. Лейкі і З. Бядулі былі запачаткаваны дзве асноўныя тэндэнцыі, якія з розным поспехам, але настойліва будуць праяўляцца ў беларускай драматургіі для дзяцей першай палавіны XX ст.: 1) рамантычна-казачная, 2) сацыяльна-рэалістычная. У іх рэчышчы развівалася беларуская драматургія для дзяцей і надалей, пашыраючы сваё тэматычнае і праблемнае кола, ствараючы шырокі жанравы спектр і багатую галерэю разнастайных характараў. Знамянальна, што з самага пачатку беларуская п’еса для дзяцей была скіравана як на акцёрскія (“Смерць пастушка”), так і на лялечныя прадстаўленні (“Снатворны мак”). Падсумоўваючы, варта сказаць, што беларуская дзіцячая драматургія (у многім дзякуючы сваёй багатай і каларытнай перадгісторыі) паўстае адразу як паўнавартасная з’ява літаратуры і мастацтва ў цэлым.

1.2 Рэалістычныя п’есы для дзяцей перыяду 1920 – 1930-х гг. і спроба стварэння новага героя

З усталяваннем савецкай улады змяніліся і варункі развіцця мастацтва. Зважаючы на супярэчлівасць літаратурнага працэсу таго часу, нельга, аднак, недаацэньваць і важкія здабыткі. Пачатак 1920-х гг. – гэта правядзенне адносна памяркоўнай нацыянальнай палітыкі, што пазітыўна адбілася на беларускай літаратуры, нягледзячы на прасякнутасць сфер грамадскага жыцця празмерным рамантычна-рэвалюцыйным пафасам. Гэта выявілася і ў драматургіі для дзяцей.

Абразком А. Гаруна “Датрымаў характар” (“Зборнік твораў для дзіцячага тэатру”, 1920) беларуская літаратура распачала развіццё камедыйнага жанру п’ес, прызначаных для чытання дзецьмі. Канфлікт гэтай п’есы не мае драматычнай вастрыні, аднак ідэя працуе на канкрэтную надзённую праблему: праз канструяванне тыповых характараў аўтар высмейвае гультайства і адсутнасць сілы волі школьнікаў.

Меладрамай можна назваць п’есу з таго ж зборніка – “Марцэлька” С. Рака. Надуманасць і банальнасць сюжэту, штучнасць у характарных пераменах Язэпа (з жорсткага прагматыка ён становіцца сентыментальным і міласэрным) робяць увасабленне мастацкай задумы непераканаўчым. Спецыфіка ж драматургіі “патрабуе раскрыцця выяўляемага характару не ў апісальным аповедзе, а ў актыўным дзеянні” [1, с.65].

Зборнік уключае ў сябе таксама п’есы Ф. Аляхновіча “У лясным гушчары” (гл. 1.3) і М. Чарота “Данілка і Алеська”. М. Чарот у 1919 г. стварыў ці не першую дзіцячую п’есу, дзе распавядаецца пра шчаслівае жыццё, што нясе савецкая ўлада. Толькі навеяны камуністычнай ідэалогіяй пафас п’есы яшчэ быў далёкі ад сацыялагізатарскага імпэту 1930-х гг. Мастацкія вартасці твора дазваляюць ацэньваць яго даволі высока. Цікавы канфлікт можна аднесці да разраду “вечных” для дзіцячай літаратуры, бо ў яго аснове – пераадоленне адсутнасці жадання вучыцца. Далікатнае дасягненне аўтарам галоўнай – выхаваўчай – мэты адбываецца без дакучлівага маралізатарства, а спачатку – на прыкладзе

бабулі, потым жа, у другой дзеі – праз вобразы мурашкі, птушкі і пчолкі, якія бачаць у працы не толькі паўсядзённы абавязак, але і ўвогуле сэнс жыцця. Дынаміка драматычнага дзеяння, калі сацыяльны фон першай часткі досыць нечакана змяняецца фантастычным фонам у другой, і дыялогаў, у якіх перамяжоўваюцца празаічная і вершаваная мова, пабудавана такім чынам, што эвалюцыя дзіцячых характараў адбываецца натуральна: дзеці, адчуўшы сябе абібокамі, выпраўляюцца і далучаюцца да песні, якая ўслаўляе працу.

Яшчэ ў адной п’есе для дзяцей М. Чарота – “Пастушкі” (1921) – уздымаецца тэма сацыяльных супярэчнасцей у дзіцячым калектыве. Псіхалогіяй устаноўлена, што акаляючы свет, які ствараецца дарослымі ў працэсе сацыялізацыі падрастаючага пакалення, пачынае ўспрымацца дзецьмі як свайго роду норма. Так і ў п’есе М. Чарота дзеці пана прымаюць існы парадак як належнае. У парадыгме іх псіхалагічных установак нават падчас дзіцячай гульні не прадугледжана выкананне ролей, якія не адпавядаюць сацыяльнаму статусу, дадзенаму ім ад нараджэння. Тым не менш пастушкі сілай запрагаюць панскіх дзяцей у каламажку, ставяць на месца коней. І панскім, і сялянскім дзецям даводзіцца змяняць уяўленні аб сваім грамадскім становішчы. Вядома, дзеці-панічы супраціўляюцца з прычыны вялікай ганьбы, якая іх чакае пасля выканання ролі коней. Прывыклыя да выгод, дадзеных ім сацыяльным паходжаннем, яны не разумеюць становішча простых дзяцей. Таму “не запрогшы, не паездзіўшы на іх, яны (панскія дзеці – *А. Т.*), бадай што, не паверáць, як гэта цяжка вазіць… А вось няхай папрабуюць гэты смак, мо тады пераменяцца і людзьмі стануць…” (словы Лявонкі) [264, с.85]. Такое “выхаванне” падзейнічала: дзеці пана кардынальна змяняюць свой светапогляд. Развязка крыху ідэалізавана, што, аднак, не супярэчыць законам дзіцячай кнігі, паводле якіх псіхалагічныя перыпетыі павінны быць нескладанымі, зразумелымі рэцыпіенту: у М. Чарота дзеці-панічы пасля прымусовага выпрабавання знаходзяць паразуменне з дзецьмі сялян. Да таго ж, па словах Э. Гурэвіч, такая ідылічная развязка мела пэўны гуманістычны сэнс: “Прымірэнне… выхоўвала ў дзяцей не жорсткасць пачуццяў, а цярпімасць і дабрату, імкненне да супольнай працы” [85, с.53]. Гэта п’еса М. Чарота стала першай сярод твораў дзіцячай драматургіі, у якой узаемаадносіны паміж героямі вызначаюцца не толькі іх характарамі, але яшчэ і класавай прыналежнасцю, дакладней, класавасць у многім стала фактарам фарміравання мастацкага характару. Да гонару аўтара п’есы, ён абмінуў небяспеку схематызму і спрошчанага дыдактызму, паказаўшы ўсе падзеі ў выглядзе своеасаблівай гульні, падсвечанай гумарам [156, с.7-8].

Пачатак 1920-х гг. для беларускай дзіцячай драматургіі прайшоў пад знакам навізны, якую несла ледзь не кожная п’еса. Выявіўся і адчувальны дэфіцыт п’ес для дзяцей. Усталёўваецца своеасаблівая кан’юнктура іх стварэння, абумоўленая двума фактарамі: 1) натуральным развіццём маладой літаратуры, якая патрабавала распрацоўкі разнастайных відаў і жанраў; 2) палітычнымі варункамі, якія дыктавалі сваю волю творцам. Характэрна, што другі від кан’юнктуры спараджаў нашмат большы працэнт нізкаякасных твораў, чым першы, аб чым сведчыць далейшы аналіз твораў.

У сярэдзіне 1920-х гг. стабілізуецца грамадскае жыццё, большую ўвагу атрымліваюць праблемы культуры і мастацтва. Шэрагі дзіцячых драматургаў папаўняюцца новымі імёнамі, а сама драматургія ўзбагачаецца як тэматычна, так і жанрава. Аднак яе развіццё неўзабаве звужваецца да "сцвярджэння сучаснага рэпертуару і рэалістычнага метаду яго тлумачэння" [201, с.169]. Пачала навязвацца ідэалагічная рэгламентацыя, праяўлялася тэндэнцыя да асваення так званай сацыяльнай драматургіі, што спарадзіла вялікую колькасць слабых твораў-аднадзёнак. Выхаваўчая функцыя дзіцячай літаратуры была пераасэнсавана па формуле "выхаваць – гэта значыць рэвалюцыянізаваць", бо лічылася, што "сацыялістычная дзяржава не можа быць ажыццёўлена, калі дзеці не будуць сацыялістамі" [191, с.7]. Паняцце характару як сацыяльна-гістарычнай канкрэтыкі чалавечага быцця ў літаратуразнаўстве стала цэнтральным, а сутнасць мастацтва зводзілася да рэпрадукавання псіхалогіі і характару, уласцівых "дадзенай форме жыцця". Вобраз з'яўляўся праекцыяй сацыяльнага характару, знойдзенага пісьменнікам у рэчаіснасці [260, с.37].

Да такіх можна аднесці творы А. Вольнага: інсцэніроўку "Міколка" і агіт-жарт "Калі дзяк гаворыць праўду" (абодва 1924 г.). З пункту гледжання таго часу і мэты, якая ставілася перад літаратурай такога роду, гэты агіт-жарт А. Вольнага вылучаецца, асабліва на фоне многіх іншых п'ес, якія таксама выконвалі сацыяльны заказ. Удала пабудаваная фабула (камсамольцы стварылі сітуацыю, у якой п'яны дзяк сам аргументавана крытыкуе рэлігію і выкрывае сваё паразітычнае існаванне), дасціпныя дыялогі сатырычна малююць падгледжанае ў жыцці аблічча царквы і яе служак.

Дзяк. Бог? А як-жа ты апынуўся ў нашай вёсцы?

Глаўбог (пераапрануты камсамолец. – *А. Т.*). Ня я ў тваёй вёсцы, а ты на небе.

Дзяк. Бог, ты ня лайся, што я дурны... там бальшавікі лаюцца. Тут ты лаешся. Ні на гэтым, ні на тым сьвеце жыцьця няма.

<...>

Глаўбог. Дзяча, дзяча, што ты маніш усеведуюшчаму?

Дзяк. Ну, дык выбачай, госпадзі! Я-ж маніў ва славу тваю.

Алесь. Дзяча, не падлізвайся к госпаду богу твайму. Ён усё ведае.

Дзяк *(паміж сабою).* Дык няўжо-ж прыдзецца праўду гаварыць! Памажы, госпадзі. Першы раз у жыцьці гэткае здарэньне выйшла. Ну, благаславі, божа... Не... нічога ня выйдзе... Хоць забі – не магу праўды сказаць. Саракагадовы стаж: "не абманеш – не пражывеш!" [57, с.58-59]

Імкненне да тыповасці дзеля большай пераканальнасці твора назіраецца нават у аўтарскіх заўвагах да пастаноўкі. Напрыклад, героям на сцэне рэкамендуецца пакінуць свае імёны, дзяка назваць імем мясцовага царкоўнага служкі, што павялічыла б вастрыню сатыры. Аднак свайго роду мастацкі дысбаланс назіраецца ў характарастварэнні: калі фігура дзяка выпісана, як дасканалы шарж (што і мелася на мэце), і даволі праўдападобным чынам выяўляецца яго сутнасць, то вобразы камсамольцаў падобныя паміж сабою і ўяўляюць адну характарыстычную сілу дзейства (прынамсі пераўкладанне слоў хлопцаў не мела б прынцыповага значэння, бо персанажы практычна не маюць індывідуальнага аблічча).

Дарэчы, п’есу варта разглядаць не толькі ў антырэлігійным аспекце, бо, як заўважае сам аўтар, яна таксама паказвае, да якіх непажаданых вынікаў можа прывесці злоўжыванне алкаголем [57, с.55]. П’еса А. Вольнага “Калі дзяк гаворыць праўду” выходзіць за рамкі звычайнай агіткі, уздымаючы праблемы сумлення і сацыяльнай маралі.

Думаецца, да гэтага і некаторых іншых твораў таго часу прымальны падыход савецкага даследчыка Л. Тамашына: “Тое, што да сённяшняга дня з’яўляецца мінусам, ва ўмовах эпохі, да якой належыць дадзены твор, магло быць плюсам і наадварот. Многае з таго, што ў ранняй савецкай драматургіі ўспрымаецца намі як недахоп, як абмежаванасць, для таго часу, для вырашэння тых ідэйных і мастацкіх задач, якія перад ёю стаялі, было дасягненнем, і наадварот, многае з таго, што з’яўляецца з пункту погляду гістарычных лёсаў вартасцю, здавалася недахопам тады” [251, с.7]. Да таго ж «новае “прачытанне” павінна грунтавацца на строгім гістарызме, ацэньваць кожны твор паводле законаў, якія прызнае над сабою сам пісьменнік, улічваць аўтарскую пазіцыю, эстэтычны ідэал пісьменніка і грамадскую свядомасць эпохі, якая выклікала іх да жыцця, яе мэта, імкненні і запатрабаванні, што адбіліся ў светаразуменні і псіхалогіі людзей таго часу» [120, с.28]. Неабходна ўлічваць тэзіс савецкага літаратуразнаўства, што “станоўчы вобраз – гэта характар, які праявіў у рашаючыя моманты сацыяльна каштоўны чалавечы змест”, і наадварот, “адмоўны вобраз – гэта характар, чалавечае ў якім у такія рашаючыя моманты сюжэтнага дзеяння сацыяльна абясцэнена ці ў іншых выпадках шкодна” [100, с.117]. Генеалогія прынцыпу ўзыходзіць да меркавання Арыстоцеля, які таксама звяртаў увагу на сацыяльны кантэкст: “характар будзе высакародным, калі выявіць высакародны напрамак волі” [14, с.44]. Такім чынам, літаратурныя героі ў розны час могуць ацэньвацца па-рознаму. Для іх адэкватнага ўспрымання варта прымяняць герменеўтычны падыход, у тым ліку з увагай на сацыяльна-гістарычныя, а не толькі мастацкія аспекты.

Таму сёння па-іншаму характарызуецца “драматычны эцюд у чатырох малюнках з часоў бела-польскай акупацыі Беларусі” Я. Цікавага “Камсамолка Галя” (1924). Аўтар рэпрэзентуе класавы канфлікт двух антаганістычных лагераў, які вырашаецца на карысць камуністычных ідэй, у імя якіх змагаюцца камсамольцы і пад уздзеяннем якіх свядомасць Галі праходзіць імклівую эвалюцыю, што становіцца прыкладам для іншых. Апафеозам мастацкай задумы з’яўляюцца словы гераіні: “Маё жыццё для ідэі камунізму” [262, с.157]. Аб тым, што ідэя як каштоўнасць пераважвае вартасць асобы, аўтар спрабуе засведчыць і разгортваннем дзеяння: Галя, спраўджваючы словы, гіне. Але Лёня (Галін каханы) не ў гэтым бачыць галоўнае: “Цябе няма… Засталася ідэя камунізму…” [262, с.164]. Адсутнасць псіхалагізму ператварае персанажаў у робатаў, а сюжэтную несабранасць калізій аўтар спрабуе падправіць ідэйнай галаслоўнасцю. В. Бялінскі кажа: “Калі ў творы мастацтва няма асноўнай ідэі, то і характары дзейных асоб не могуць быць праўдзівыя, ва ўсялякім выпадку ўсе” [28, с.481]. Здавалася б, што ў гэтым творы Я. Цікавага і многіх іншых тагачасных п’есах якраз ідэя і з’яўляецца першаснай. Але В. Бялінскі слушна ўдакладняе, што “асноўнай ідэяй мастацкага твора можа быць толькі так званая на філасофскай мове “канкрэтная” ідэя, г. зн. такая ідэя, якая ў самой сабе заключае і развіццё, і сваю прычыну, і

сваё апраўданне і якая толькі адна можа стаць разумнай з'явай, паралельнай свайму дыялектычнаму развіццю" [28, с.481]. У гэтым і падобных творах ідэя (светлай будучыні) мае характар агульны і шаблонны, што ў сваю чаргу робіць тоеснай ёй характарыстычную напоўненасць герояў. Многія з іх фактычна не ўвасабляюць багацця духа, з якога пачынаецца любы характар [11, с.73].

Сацыяльна-палітычная заангажаванасць драматургаў яскрава адбілася на канфлікце – "аснове п'есы" (К. Крапіва). Вечная праблема бацькоў і дзяцей у Н. Рубахіна ("Адзін з многіх", 1925) ператвараецца ледзь не ў сямейны скандал. Аўтар зацвярджае праўду за дзецьмі. Сымон ідзе бараніць савецкую ўладу, супраць якой выступае яго бацька, "багаты серадняк". Апошні ў канцы раскайваецца, абвінавачваючы сябе ў сямейным расколе (што ў творы дэтэрмінавана псіхалагічна непераканаўча). Фармальны бок твора вытрыманы: п'еса, як і патрабуюць законы аднаактоўкі, выхапіла найбольш напружаны момант канфлікту – кульмінацыю. Аднак зместавая напоўненасць, псіхалагізм характараў з'яўляюцца па-мастацку недасканалымі. Сіла мастацкага ўздзеяння твора (як і большасці дзіцячых "малых" п'ес 1920 – 1930-х гадоў) не была дастатковай, як бачыцца, па прычыне адсутнасці экспрэсіўнасці сюжэту і вобразаў. А "драматургічны канфлікт набывае неабходную пераканаўчасць толькі тады, калі ён увасабляецца ў барацьбе цвёрда акрэсленых, рэалістычна-паўнакроўных характараў" [144].

Найбольш вядомым папулярызатарам камуністычных ідэй у драматургіі для дзяцей стаў у 1920-я гг. В. Сташэўскі. Яго заангажаванасць праяўлялася праз многія тэмы, якія з'яўляліся актуаліямі таго часу і нядаўняга мінулага: барацьба з белапалякамі ("На другі дзень", 1926; "Скарб", 1930), антырэлігійная і асветніцкая тэмы ("Бацька і сын", 1927), сацыяльная няроўнасць і прыгнечанасць народа ў капіталістычных краінах ("Маленькая Анжэліна", 1930), піянерская тэма ("Сашка-будаўнік", 1927), беспрытульніцтва ("Беспрытульныя", 1927). Праблемы гэтых п'ес вырашаліся ў рэвалюцыйным духу, але яшчэ не праніклiся той ступенню вульгарызатарства, якой дасягнулі творы ў 1930-х гг. Канфлікт у іх звычайна будуецца паміж старым ладам, носьбітамі якога выступаюць прадстаўнікі старэйшага пакалення, і новым, сацыялістычным, перадавая роля ў будаўніцтве якога адводзілася маладой генерацыі.

Першы драматургічны вопыт В. Сташэўскага ("На другі дзень") атрымаўся зусім бесканфліктным, абмежаваным рамкамі вербальных размоў пра кепскае мінулае і светлую будучыню. "У ёй няма нідзе ні руху, ні дынамікі, ні інтрыгі, ні сюжэта" [60, с.59]. Стрыжнёвы прынцып драматургіі – паказ характараў у дзеянні [29, с.52; 76, с.9-17] – фактычна аказаўся праігнараваным. У п'есе не толькі адсутнічае дзеянне, але і апанентаў героі не маюць. Сюжэт найбольш вядомай п'есы пісьменніка "Сашка-будаўнік" развіваецца на аснове калізіі рэтраграда-бацькі і прагрэсіўнага сына, які сваімі дзеяннямі пераконвае бацькоў у сіле калектывізму і дабіваецца дазволу на ўступленне ў піянерскую арганізацыю. Прынамсі ў гэтай п'есе створаны цэльныя характары і канфлікт знаходзіць дэтэрмінаваную развязку. У іншых п'есах гэтага драматурга такое сямейнае супрацьстаянне набывае больш рэзкі, часам даволі жорсткі характар. Так, у п'есе "Бацька і сын" дзеці пасля смерці бацькі задаволены тым, што іх "жыццёвая дарога… будзе больш свабод-

най” [249, с.61].

Увогуле п’есы В. Сташэўскага выйшлі з-пад пяра эстэтычна няроўнымі. Многія з іх падверглісся крытыцы за схематызм, дэкларацыйнасць, прымітывізм [85, с.243], – рысы, якія назіраліся ў творах і іншых аўтараў. За наіўнасць і слабое веданне жыццёвага матэрыялу, які лёг у аснову п’есы, ужо тады крытыкавалася і аднаактоўка “Беспрытульныя” [286]. Адсутнасць глыбіні і важкай псіхалагічнай аргументаванасці ў п’есах нівеліруе іх як мастацкую з’яву. Такім чынам, маем паказальны прыклад таго, што “п’еса без ясна акрэсленых, узятых з самога жыцця характараў, якія даюць магчымасць пазнаць аб’ектыўны сэнс з’яў рэчаіснасці, будзе бесканфліктнай і бяздзейснай” [1, с.102]. А, як пісаў М. Горкі, “чалавека для п’есы патрэбна зрабіць так, каб можна было пагарджаць ім, ненавідзець яго і любіць, як жывога” [78, с.599]. Гэтага В. Сташэўскаму дасягнуць не ўдалося.

Падтрымала тэндэнцыю да сацыялагізатарства Г. Базыленка. Дзеці з яе п’есы “Чырвоная касынка” (1927), атрымаўшы звестку пра арышт бацькі за самагонаварэнне, дадаюць, што варта было б яго “знішчыць зусім…” [19, с.95]. Чалавек перастае быць мерай усіх рэчаў (Парменід). У дадзеным выпадку канфрантацыя паміж бацькам і сынам – гэта не толькі традыцыйны канфлікт бацькоў і дзяцей, але і своеасаблівая алегорыя новай эпохі, якая не пакідала права на жыццё анахранічным бакам мінулага, сімвалам якога з’яўляецца бацька.

Адпачаткова аўтарамі праграмавалася перамога маладога пакалення. Такая драматургічная практыка пасля прывяла савецкую крытыку да рэзюмавання: калі вобразы дзейнічаюць па волі аўтара, то вычварна [215, с.37]. Падобныя падыходы крытыкаваў М. Горкі: «“Творчасць” большасці драматургаў нашых зводзіцца да механічнага, часта непрадуманага і адвольнага спалучэння фактаў у рамках “загадзя абдуманага намеру”, пры гэтым “класавая начынка” фактаў узята павярхоўна, ды гэтак жа павярхоўна абдуманы і “намер”, кепска абдуманы намер павялічыць факты не агаляе іх сэнсу, а да гэтага дадаецца грубая шаблоннасць характарыстык людзей па “класавай прыкмеце”» [78, с.597].

Развіццё п’есы для дзяцей і наогул тагачаснай літаратуры паступова адыходзіла ад каштоўнасцей, выпрацаваных чалавецтвам за тысячагоддзі. І тут справа нават не ў тым, што ідэі п’ес не вытрымалі праверкі часам – агітацыйна-асветніцкая скіраванасць на аматарскую сцэну большасці п’ес для дзяцей і форма аднаактоўкі некаторых абумоўлівалі іх надзённасць, зусім не абяцаючы працяглай папулярнасці. Аднак сіла іх мастацкага ўздзеяння не была дастатковай (часта з-за мастацкай прымітыўнасці канфлікту і характараў), а пажаданае выдавалася за існае, сапраўднае і тыповае. Як слушна адзначыла С. Малажанава, кажучы пра гуманізм савецкага ўзору, “калі гаварылася аб асабістых выніках, марксізм меркаваў толькі па намерах і мэтах, але ніяк не па сваіх рэальных поспехах. Як самае вялікае сваё гуманістычнае дасягненне ён мог прад’явіць толькі магію Светлай Будучыні, якая, быццам Сатурн, які паядаў сваіх дзяцей, паглынала Цяперашняе канкрэтнага чалавечага жыцця” [195, с.7]. Бачна таксама, што, акрамя ідэалагічнага ўплыву, вялікую ролю ў развіцці беларускай драматургіі для дзяцей, безумоўна, адыграла рамантычная тэндэнцыя ў нацыянальнай літаратуры таго часу, а спалучыць яе з прынцыпамі сацыялістычнага

рэалізму і партыйнасці было тым больш складана стасоўна мастацтва, адрасаванага падрастаючаму пакаленню.

У рэчышчы савецкай ідэалогіі вытрыманы драматургічныя творы М. Дзічка "Хто не працуе, той не есць" (1927) – інсцэнізацыя запазычанага сюжэту з ідэяй выхавання моладзі, Ю. Доўгага "Хітрасць Андрэя" (1926) пра шчырых камсамольцаў і прыстасаванцаў, Ю.Тупяневіч "З'ездзілі ў Крым" (1928) аб беспрытульных і іх шчаслівай долі ў савецкіх дзіцячых дамах і інш. Згаданыя п'есы, нягледзячы на тэматычную актуальнасць, характарызуюцца штучнасцю і прымітыўнасцю ў стварэнні характараў і нацягнутасцю сюжэтных калізій. Аксіялагічнай прызмай, праз якую адбываецца ў іх ацэнка персанажаў, з'яўляецца сацыялістычная ідэалогія з яе імкненнем выгадаваць адназначна "правільнага" чалавека. Гэта спараджае сухасць і нежыццёвасць вобразаў і дзеянняў. А, як заўважана, драматург павінен прымусіць характар дыхаць жыццём, паставіўшы яго ў адпаведныя абставіны, якія раскрылі б характар у дзеянні [77, с.50].

Драматургія для дзяцей на працягу 1920-х гг. кардынальна змяніла аблічча. Калі пачатак 1920-х гг. для яе азначаў працяг фальклорных і літаратурных традыцый з класічнымі і традыцыйнымі для беларускай культуры характарамі і тыповым канфліктам (гл. таксама 1.3), то пад канец дзесяцігоддзя ідэалогія пачала падпарадкоўваць сваім мэтам літаратуру, дзіцячую ў тым ліку. Савецкая ўлада адчувала: "для таго, каб усур'ёз змяніць жыццё краіны, патрэбна курыраваць і дзіцячую літаратуру" [198, с.315]. Такая рэгламентацыя не магла не адбіцца на эстэтыцы твораў. Колькасць п'ес для дзяцей вырасла, аднак іх мастацкі ўзровень у большасці сваёй не вытрымліваў нават не зусім кваліфікаванай савецкай крытыкі таго часу. У літаратурнай творчасці нярэдка пачынала прэваліраваць трывіяльная палітычная пракламацыйнасць. Гэта адбілася нават на жанравым развіцці п'ес для дзяцей: фактычна была выцеснена казка, прычым створаны вакуум запаўняўся кароткажыццёвымі агіткамі з іх просталінейнасцю, неглыбокім псіхалагізмам характараў і зададзенасцю канфліктаў [282]. У савецкай драматургіі наспела патрэба пераходу да паглыбленага выяўлення чалавечых характараў [209, с.399], аднак такая беларуская п'еса для дзяцей з'явілася не адразу.

З сярэдзіны 1920-х гг. канфлікт пераносіцца на сацыяльную глебу, і ў яго аснову кладзецца сутыкненне розных ідэйных пазіцый перадусім у дачыненні "да савецкай маралі і этыкі, да свайго грамадскага абавязку, да перадавога і адсталага ў нашым жыцці", што ў прынцыпе супадала з пазнейшым працытаваным тут падсумаваннем К. Крапівы [151, с.214-215]. Аксіялагічныя акцэнты пачалі расстаўляцца больш празрыста і ўзаемазвязана з паўсядзённым жыццём згодна з палажэннем: "Вышэйшым крытэрыем гуманізму на зямлі з'яўляецца нянавісць пралетарыяў да класавага ворага" (Авербах, 1930 г.) [172, с.71]. Станоўчыя і адмоўныя характары сталі дыферэнцыравацца праз крытэрый адпаведнасці / неадпаведнасці ідэалам савецкай палітычнай дактрыны, што прывяло да спрошчанасці і спарадзіла шмат твораў-аднадзёнак. Запанавала так званая "дактрына дэкоруму, або належнасьці, заснаваная на прынцыпе тыповасьці", якая, як зазначыў англійскі даследчык літаратуры Р. Дэйвіс, накіроўвала афіцыйную савецкую крытыку ў "сучасных вызначэньнях таго, што дазволена, а што не, у вапісаньні савецкага жыцьця й характару". Была распрацавана парадыгма "рэпэртуарных характараў" – "дадат-

ных” (“сацыялістычны будаўнічы”) і “адмоўных”, “зладзюгаў” (“шкоднік”, “вораг народу”), а таксама прынцып “сацыялістычнае справядлівасьці”, паводле якога “кажны характар… павінен быць узнагароджаны й пакараны ў канцы… адпаведна да ягоных заслугаў” [4, с.652-653]. Бадай, рашуча не ўплывалі на сітуацыю справядлівыя меркаванні М. Горкага, што «адна толькі “класавая прыкмета” яшчэ не дае жывога, цэльнага чалавека, мастацка аформлены характар» [78, с.598]. Таму што “толькі калі ёсць цвёрда акрэсленыя характары, – іх сутыкненні непазбежныя” [33, с.156]. На аналіз характараў савецкія драматургічныя крытыкі звярнулі больш грунтоўную ўвагу ў пасляваенны час, сцвярджаючы: “калі ў п’есе няма жывых характараў, – няма п’есы: самыя вострыя сутыкненні персанажаў губляюць сваю жыццёвасць, ператвараючыся ў пацяруху безаблічных слоў; самыя глыбокія, з жыцця выхапленыя канфлікты страчваюць сваю складанасць і пераканаўчасць; ідэйная задума драматурга застаецца неўвасобленай; вобразы п’есы набываюць рысы штучнасці, якая забівае іх эмацыянальную заразлівую сілу” [132, с.29].

З канца 1920-х гг. узмацнілася адміністрацыйнае кіраванне мастацтвам. Драматургічна-тэатральная прастора Савецкай Беларусі наваднялася павярхоўнымі, пазбаўленымі псіхалагізму і сапраўднага драматургічнага канфлікту п’есамі на надзённую тэматыку, якія характарызаваліся плакатнай немудрагелістасцю задумы, схематызмам сюжэтнай будовы, поўнай бездапаможнасцю ў раскрыцці індывідуальных асаблівасцей характараў герояў, нездаровым сацыяльным зарадам, які інспіраваў у грамадстве класавую варожасць, настроі экзальтаванага недаверу, падазронасці і нецалерантнасці [164, с.155]. «Самай галоўнай структурна-мастацкай асаблівасцю драматургічных твораў таго часу стала так званая “імітацыя мастацкага канфлікту”. Сутнасць гэтай з’явы – у парушэнні прынцыпаў рэалістычнай мастацкай метадалогіі. Замест паказу тыповых характараў у тыповых абставінах (канфліктах) драматургі стваралі “ідэалагічна правільныя” схемы. Значыць, у аснове мастацкага абагульнення была не сама рэчаіснасць, а яе фікцыйны адпаведнік. Адсюль і непрыхаваная штучнасць канфліктна-характарнага “каркаса” пераважнай большасць п’ес» [182, с.168]. Гэтыя рысы ў немалой ступені адбіліся і на дзіцячай драматургіі, прычым не толькі БССР, але і іншых саюзных рэспублік. Так, прыклады аднялінейных, схематычных вобразаў, калі ўвасабляецца толькі “сацыяльная сутнасць”, калі ў вобразах адсутнічаюць індывідуальна-псіхалагічныя рысы, без якіх немагчыма стварыць паўнакроўны рэалістычны характар, знаходзяцца ва ўкраінскай драматургіі для дзяцей [202, с.336].

Ідэяй культурнай рэвалюцыі на вёсцы, праўда, без палітычных адценняў, што на агульным фоне ўжо глядзелася выключэннем, прасякнута “п’еса для сельскіх школ” П. Юрчанкі “Макарава шчасце” (1930). Носьбітам ідэі з’яўляецца хлопчык Макар, бацька якога алкаголік. Макар усведамляе, што можна пабудаваць культурнае грамадства, толькі пачаўшы з якасных культурных пераўтварэнняў у сям’і: хоча прымусіць бацьку кінуць піць – “тады-б у нашай хаце засьвяціла сонейка… а то ў нас, як у цёмнай яме…” [279, с.5-6]. Ён дасягае сваёй мэты: бацька, выратаваны дзецьмі з крыніцы, зразумеў, у чым заключаюцца беды яго жыцця, і кінуў піць. Так адбылася культурная міні-рэвалюцыя. На жаль, як бачна з сюжэту, развіццё канфлікту і развязка носяць прымітыўны характар,

таму п'еса засталася незаўважанай. Нягледзячы на пэўную тыповасць вобразаў, іх узаемадачыненні ў дзеянні не выглядаюць пераканаўча, бо вырашэнне канфлікту павярхоўнае і не зусім лагічнае: аўтар, спрабуючы адлюстраваць эвалюцыю персанажаў пад уздзеяннем так званай культурнай рэвалюцыі, паказвае, што не яна дэтэрмінуе характар, а – фактычна – выпадак. Хаця, як адзначаў яшчэ В. Бялінскі, не падзея павінна панаваць над чалавекам, а чалавек над падзеяй, даючы ёй тую ці іншую развязку [29, с.14]. "У драматургіі факты і падзеі падпарадкаваны характарам, а не наадварот" [76, с.194], таму што "сапраўднае мастацтва ніколі не зыходзіць з *прыстасавання* характару да падзей, а ёсць моцным самой праўдай жыцця, глыбокім пранікненнем у заканамернасці, закладзеныя ў аб'екце выяўлення" [71, с.68]. Характары многіх беларускіх п'ес таго часу не адпавядалі падставовым канонам мастацкасці характару ў драматургіі, выведзеным яшчэ Арыстоцелем [15, с.1085-1086], аўтарытэт якога не падвяргаўся сумненням і савецкімі тэарэтыкамі драматургіі [76, с.5].

Драматургічны цыкл А. Буеўскага і І. Грайвера "На шляхох" (1929) складаецца з чатырох аднаактовак. Канфлікт у творы даволі востры і яскравы: непаразуменні вучняў-камсамольцаў і настаўніка-рэтраграда выліліся ў стварэнне двух варожых лагераў у школе. Аўтары імкнуліся паказаць станоўчых герояў у камсамольцах – авангарду моладзі. С. Данілаў адзначае: "адзіным пэрсонажам, які разьвіваецца драматычна, зьяўляецца Зося. Усе астатнія дзеючыя асобы не характарна, а эскізна накіданыя вобразы – тыпы сучаснай школы" [88, с.7]. Але і яны адбыліся. Прынамсі перададзена іх іманентная сутнасць, якая лагічна абгрунтоўвае развіццё падзей у п'есе, бо "само паняцце літаратурнага характару мае на ўвазе пэўнае адзінства ўчынку і яго ўнутранай матывіроўкі" [38, с.90]. Аднак відавочная аксіялагічная інтэнцыянальнасць персанажаў не ўпісваецца ў рэчышча агульначалавечых каштоўнасцей. Сёння такія паводзіны падвяргаюцца рэвізіі. Тады ж выдаваліся за вартасці. Прычым гэта гучыць адкрытым тэкстам з вуснаў станоўчых герояў: "Школы павінны выконваць сацыяльны заказ", – кажа Сяргей Іванавіч [40, с.39]. Перад педагогамі пастаўлена ясная мэта – для дыктатуры пралетарыяту "выхоўваць новага чалавека" [40, с.40]. Яго прататыпамі з'яўляюцца плакатна выпісаныя вобразы камсамольцаў, выхаваных паводле рэвалюцыйнай этыкі, у рамках якой чалавечнасць падмяняецца ідэйнасцю. Такім чынам, "На шляхох" – узорны прадукт свайго часу.

Драматургічны дэбют А. Пальчэўскага п'есай "З чырвоным сцягам" (1932) вытрыманы ў тым жа, сацыялагізатарскім, рэчышчы. "Інсцэніроўка ў трох малюнках з жыцьця Заходняй Беларусі" атрымалася інвектывай заходняму свету, які тоне ў несправядлівасці і жорсткасці. Нягледзячы на вастрыню сацыяльнага канфлікту, цікавага сюжэту і паўнавартасных вобразаў у аўтара не атрымалася, бо асноўная ўвага ўдзялялася перш за ўсё публіцыстычнай накіраванасці твора, а не мастацкай. Дзеючыя героі ў гэтай і шэрагу іншых п'ес надзелены не столькі характарамі, колькі, калі прымяніць пазнейшы тэрмін савецкай крытыкі [140, с.77], пазіцыямі, паміж якімі і адбываецца канфлікт. К. Гарбунова паказвае, што ў падобных выпадках, калі ідэя п'есы нараджаецца не як выснова з драматычнай барацьбы, з калізіі характараў, а падаецца ў гатовым выглядзе, загадзя сфармуляванай аўтарам, глыбокай драматургіі не адбы-

ваецца [77, с.149-150].

У 1930-я гг. да навучальных, выхаваўчых, сельскагаспадарчых, антырэлігійных, рэвалюцыйных матываў далучыўся яшчэ адзін, які стаў на той час злабадзённым, – выкрыццё шкоднікаў, "ворагаў народа". "Зламаная іголка" А. Пальчэўскага (1934) ёсць праяўленнем такой літаратурнай "моды". Фабула п'есы нагадвае гісторыю Паўліка Марозава. Грышка высачыў шкодніка. Ім аказаўся яго ж бацька. Выкрыты, ён хацеў забіць сына. Сюжэт пабудаваны захапляльна, у дэтэктыўным стылі. Але вастрыня канфлікту ўзнікае хутчэй ад адназначнай афарбоўкі герояў – людзей, якія павінны быць самымі роднымі і блізкімі – у кантрасныя колеры. І канфлікт, і характары напісаны прымітыўна, пад дыктоўку прыкладаў па палітычным выхаванні маладой савецкай генерацыі. Адсутнічае абгрунтаванасць ідэі неабходнасці ў крывавай развязцы, што, паводле В. Бялінскага, якраз і складае сутнасць трагічнага [28, с.446].

Нягледзячы на дэкларэванні аб росквіце драматургіі ў той час [201, с.336; 275], беларуская літаратура ў 1930-я гг. мела сціплыя здабыткі ў галіне п'есы для дзяцей. Усебеларускі конкурс на лепшую дзіцячую песню і п'есу каталізаваў творчасць на ніве дзіцячай літаратуры і перш за ўсё стварэнне аднаактавых п'ес для пастановак самадзейных тэатраў, чаго на працягу 1920 – 1930-х гг., як пастаянна паведамлялі тагачасныя публікацыі [66, 84, 88, 147, 189, 192, 286], істотна не хапала. Нават адкрыццё Тэатра юнага гледача (1931) не надало імпэту драматургам: да вайны на яго падмостках п'есы беларускіх аўтараў ставіліся рэдка [218, с.10-32, 183-184].

Эскалацыя палітычнай напружанасці ў свеце і атмасферы падазронасці ўнутры краіны знайшлі адбітак у творах, прадстаўленых на конкурс. Лепшыя крытыкі таго часу не баяліся выкрываць хваробы "фатаграфічнай абмежаванасці", якая спараджала п'есы кшталту "шпіёнскіх" [45]. Аднак агульныя тэндэнцыі заставаліся непахіснымі, што дало падставы А. Якімовічу пакрытыкаваць пісьменнікаў за аднабаковасць і шаблоннасць тэматыкі, лёгкадумнасць фантазіі, недастатковасць жыццёвасці ў беларускай дзіцячай літаратуры канца 1930-х гг. [280], а Г. Канавалаву – за аднатыпнасць, прасталінейнасць характараў, сюжэтны схематызм, "надуманасць і яўную фальш" і г. д. [128] – ацэнкі, якія і сёння гучаць аб'ектыўна. У многім так адбывалася з прычыны беднасці, сухасці, бяскроўнасці, безаблічнасці мовы герояў, што крытыкаваў тады М. Горкі, падкрэсліваючы: "...Неабходна, каб мова кожнай фігуры была строга своеасаблівай, магчыма выразнай" [78, с.595].

Варта заўважыць, што савецкая літаратуразнаўчая крытыка таго часу вяла гарачыя дыскусіі па праблеме мастацкага характару, адстойваючы лепшыя традыцыі тэорыі літаратуры, перадусім палажэнні Гегеля, які "цалкам справядліва тлумачыў, што супярэчлівасць характараў не выключае, а мае на ўвазе пэўнасць або цэльнасць характараў" [222, 217]. Тым не менш, як неўзабаве падагульніць савецкае літаратуразнаўства, "найбольш тыповым недахопам многіх п'ес (сталінскага перыяду. – *А. Т.)* з'яўляецца неадпаведнасць паводзінаў герояў іх характару, неадпаведнасць, якая выцякае са штучнасці драматычнага канфлікту, надуманасці меркаваных акалічнасцей" [141, с.57].

Я. Маўр у п'есе "Хата з краю" (1939) надзяляе ініцыятывай у затрыманні шпіёна трынаццацігадовага Сяргея. Падлетак – пільны і свядомы, што

дазваляе яму, хоць і небеспраблемна, выявіць і дапамагчы затрымаць ужо другога ў яго жыцці дыверсанта. Такім чынам, паводле гэтай п'есы, звычайны хлопец можа і павінен стаць героем. Я. Маўр стварае тым самым арыенцір для падрастаючага пакалення. Падобнымі зададзенымі схемамі мастацкасць твораў адсоўвалася на другі план. І канфлікты, і многія характары выглядаюць штучнымі і няпраўдападобнымі. Сапраўды, "школьнікі так сябе паводзяць у час сутычак з дыверсантамі і шпіёнамі, што толькі застаецца здзіўляцца іх спрыту, умельству, кемлівасці і мужнасці" [283, с.124-125]. Канкрэтызацыі душэўнага аблічча герояў, што асабліва важна для драматургіі [256, с.215], не назіраецца. Яшчэ большую ступень мастацкай непаўнавартаснасці выяўляюць антыгероі, што было характэрна для тагачаснага літаратурнага працэсу ў цэлым: "у вузкіх, ідэалагічна арыентаваных межах савецкага мастацтва 1930-х гг. дэструкцыйны персанаж пастунова ператвараўся ў мастацкі трафарэт, актуалізуючы іманентную ўнікальнасць толькі ў паасобных выпадках" [211, с.20].

Да тыповых для той пары можна аднесці п'есу І. Гурскага "Клад" (1941), напісаную з нагоды ўз'яднання падзеленай Беларусі. Услаўленне савецкага ладу і асобы Сталіна разам з жорсткай крытыкай буржуазнага жыцця – акцэнт зроблены на ўсім гэтым, а не на імкненні да мастацкага адлюстравання падзей. Замест псіхалагізму як сродку выяўлення мастацкіх характараў выступае класавасць, на глебе якой адбываецца канфлікт як паміж людзьмі, так і сістэмамі каштоўнасцей: паняцце "клад" прадстаўнікамі антаганістычных сацыяльных лагераў разумеецца па-свойму (носьбіты камуністычных ідэй у п'есе маюць на ўвазе схаваны да лепшых часоў чырвоны сцяг).

У рэчышчы сацыяльна-палітычнай кан'юнктуры напісана аднаактоўка М. Паслядовіча "Шалёная рысь" (1939). Такой назвай аўтар маркіруе ворагаў савецкага ладу. Іх шмат. Але прыхільнікі новага жыцця – камсамольцы, калгаснікі, пагранічнікі, аб'яднаўшы намаганні, перамагаюць "драпежнікаў". Характары персанажаў п'есы "хварэюць" на безаблічнасць. Відавочна, на мэце ставілася не мастацкасць, а палітычная прапаганда.

А вось канфлікт аднаактоўкі на школьную тэму "Чалавек-невідзімка" А. Якімовіча (1939), за якую ён быў прэміраваны на вышэйзгаданым конкурсе, – "супярэчнасці" вучня з навучальным працэсам і дысцыплінай – актуальны і сёння. Сюжэтныя калізіі вырашаюцца шляхам дасціпнага гумару, а не заклікамі да змагання за павышэнне дысцыпліны, чаго можна было чакаць пры тагачасным сацыяльным кантэксце. Характар пратаганіста Анціка Лыткіна атрымаўся жывы, ментальна блізкі да сваіх пагодкаў. Якасці, нададзеныя яму аўтарам, дазволілі Анціку з вучня, які зніжаў паказчыкі класа, натуральна выправіцца, а дасціпны і нязмушаны гумар, камічнасць кульмінацыйнай сітуацыі не толькі сталі займальным фонам для развіцця дзеяння, але і сродкам выяўлення характараў вучняў. Выхаваўчая задача такім чынам вырашаецца неназойліва, неўпрыкмет для чытача.

Павучальным сюжэтам, але без лозунгавай дыдактыкі, вылучаецца п'еса У. Краўчанкі "Знойдзены кут" (1941). Аўтар умела даказаў, што талакой можна вырашыць праблемы, неадольныя для аднаго. Толькі спалучэннем сваіх здольнасцей дзеці дасягаюць мэты – канструявання пла-

нера. Назва п'есы спачатку гучыць літаральна (Андрэй шукае патрэбны кут для крылаў), становячыся ў канцы метафарай сяброўства, якое і стала тым патрэбным кутом. На прыкладах арыгінальных, а не аднастайных і тоесных характараў, аўтар удала паказвае, што эфектыўны калектыў – гэта не сума аднолькавых вінцікаў, а зладжанае ўзаемадзеянне індывідаў. Менавіта гэтага разумення не хапала ў творах многіх іншых беларускіх драматургаў, што і прадвызначала творчую няўдачу.

Тагачасная абстаноўка не магла спрыяць нараджэнню дабраякаснай літаратурнай прадукцыі ў такой далікатнай вобласці, як драматургія для дзяцей. У гэты час, па словах М. Мушынскага, пачынае дэфармавацца само паняцце прыгожага пісьменства. "Пад літаратурай фактычна пачынаюць разумець ідэалагізаваную форму водгуку пісьменніка на грамадскія падзеі часу, ілюстрацыю ў "вобразах" тых ці іншых палітычных установак і лозунгаў, а не спецыфічную форму даследавання рэчаіснасці ў яе дыялектычным развіцці, у сутыкненнях" [196, с.10].

Драматургія беларускіх земляў, якія знаходзіліся да 1939 г. у складзе Польшчы, у 1920 – 1930-я гг. "перажывала заняпад, нягледзячы на тое, што якраз у гэты час дасягнула свайго найвышэйшага развіцця масавая народная тэатральная дзейнасць" [171, с.243]. Драматургічная творчасць для дзяцей там прысутнічала ў зародкавым стане. Яе скупыя здабыткі абмяжоўваюцца некалькімі аднаактоўкамі.

"Калядны абразок" Маладога Дзядка пад назвай "Ёлка Дзеда Мароза" (1927) характарызуецца адсутнасцю дынамікі дзеянняў, якія выцеснены аповедамі пра сацыяльную няроўнасць і верай у лепшую долю. Характары персанажаў-дзяцей "пакутуюць" на сентыментальнасць і летуценнасць. І калі б не іх добрыя, цнатлівыя душы і чыстыя памкненні, то навагодняя ўзнагарода ад Дзеда Мароза засталася б зусім непадмацаванай аргументамі. З іншага боку, В. Жыбуль у асобе Дзеда Мароза бачыць Deus ex machina: ён папраўляе складанае сацыяльнае становішча сялянскіх дзетак, даючы ім прыгожую елку і грошы, што вызваляць бедныя сем'і ад вечных пазык у пана [112, с.126].

У першай палавіне 1930-х гг. у Вільні выйшлі з друку дзве аднаактавыя п'есы Я. Рушчанца "Першыя ластаўкі" (1931) і "Зорка-ідэя" (1933), якія складаюць своеасаблівую драматургічную дылогію, аб'яднаную агульнымі персанажамі, праблематыкай, канфліктам, пафасам, і прыцягваюць увагу перш за ўсё тэмай станаўлення нацыянальнай свядомасці заходнебеларускай моладзі, што было на той час небяспечна ўжо ў абедзвюх частках падзеленай Беларусі. Думкі, памкненні, дзеянні герояў "Першых ластавак" і "Зоркі-ідэі", накіраваныя на адраджэнне роднай мовы, культуры і ўвогуле нармальнай нацыянальнай жыццядзейнасці, уступаюць у супярэчнасць з існуючым станам рэчаў, пры якім маюць месца не толькі перашкоды, што чыняцца польскімі ўладамі, але і пэўная індэферэнтнасць, а то і нігілізм саміх беларусаў [283, с.116].

Пад "першымі ластаўкамі" маюцца на ўвазе хлопцы і дзяўчаты, эвалюцыя самасвядомасці якіх прыводзіцца ў якасці прыкладу для маладой генерацыі беларусаў. У вобразах 19-гадовых Томкі, Костуся і крыху маладзейшых Адэлі і Стасі праяўляюцца і тэндэнцыі беларускай нацыянальнай традыцыі з часоў Ф. Багушэвіча, і разам з тым раскрываюцца шляхам праблемнага аналізу актуаліі заходнебеларускай рэчаіснасці, якая таксама не спрыяла культурнаму развіццю нацыянальных мен-

шасцей, у тым ліку беларусаў. Прыйшоўшы да высновы, што калі “згіне мова, то і народ згіне і след па ім прападзе” [287, с.7], юнакі і дзяўчаты распачынаюць сярод землякоў культурна-асветную працу з мэтай захавання духоўнай спадчыны народа і развіцця беларушчыны. У сваёй дзейнасці яны натыкаюцца на перашкоды. Калі Костусь і Стася паўстаюць непахіснымі ў сваёй нацыянальнай пазіцыі, то Томка і Адэля толькі-толькі выспелілі беларускую самасвядомасць. У той жа час бачым і непрыняцце такой ідэйнасці – з боку абыякавай маці Костуся Альжбеты, а таксама манкуртызацыю – у абліччы адрачэнца Франка Казлова [257, с.5].

У наступнай п’есе, “Зорка-ідэя”, дзеянне пераносіцца ў горад, дзе героі працягваюць навучанне. Там у іх знаходзяцца і аднадумцы – Віктар, Стэфця і Ядзя, і агітацыйная праца адбываецца ўжо ў вучнёўскім асяродку. І хоць такая дзейнасць не засталася без пакарання (Костусю як завадатару і натхняльніку прапанавана было пакінуць навучальную ўстанову), моладзь не здраджвае сваім ідэалам, сваёй “зорцы-ідэі” нацыянальнага Адраджэння.

Нягледзячы на тое, што партрэты герояў дастаткова ясныя і пераканаўчыя (хоць і з вялікай доляй аднастайнасці), неабходна адзначыць неадпаведнасць драматургічным канонам (тым больш аднаактоўкі): канфлікт знаходзіцца галоўным чынам па-за сцэнай, драматычнага сутыкнення характараў не адбываецца, практычна безапанентныя дыялогі занадта прасякнуты ідэйнасцю, за якой нябачна шырокай гамы жыцця. Палавінным атрымалася характарастварэнне: згодна з драматургічнымі канонамі [29, с.187; 76, с.22], закранутыя абставінамі характары прыйшлі да стану ўнутранай калізіі, але не пераадолелі яе ў дзеянні – шляхам барацьбы, якой драматург не здолеў адлюстраваць. Даказана ж, што “праблема дасць жыццё твору толькі тады, калі яна непарыўна звязана з выяўленнем канфлікту жывых чалавечых характараў, калі яна вырашана аўтарам эстэтычна, а не ўтылітарна тэхналагічна” [1, с.100]; “асобы павінны выказваць сябе ў дзеянні: гэта ўжо не адчуванні і сузіранні – гэта характары” [29, с.52].

П’есы Я. Рушчанца ў многім тоесныя сацыяльна рэгламентаванай дзіцячай драматургіі тагачаснай Савецкай Беларусі. Толькі ў дадзеным выпадку аўтар пайшоў насуперак палітычным абставінам, вывеўшы на авансцэну дзеючыя асобы з нацыянальнай, а не класава-партыйнай свядомасцю. А чытачу было б цікава прасачыць, як бы героі твораў неслі свае рамантычныя ідэі ў масы, як бы праявілі свае характары ў дзеянні, бо, паводле А. Лойкі, “характар праяўляе сябе ў зносінах са знешнім светам, у адносінах да іншых людзей, іншых характараў” [173, с.122], да характараў – дадамо – у першую чаргу супрацьлеглых па інтэнцыях і перакананнях. Ды сутыкнення з антаганістычным лагерам аўтар на справе не стварае. А вось тут, думаецца, якраз драматурга чакаў бы глыбокі, варты мастацкага адлюстравання канфлікт не без псіхалагічнай трансфармацыі характараў. Аднак Я. Рушчанец да такога развіцця падзей не дайшоў.

Пералічаныя акалічнасці дазваляюць сумнявацца ва ўдаласці сцэнічных пастановак (хоць ёсць інфармацыя пра іх тагачасную папулярнасць сярод гледачоў [176, с.61]), таму, думаецца, яны прывабней глядзеліся б у празаічным жанры апавядання, які дае больш прастору

для ўвасаблення аўтарскай задумы і павялічвае сілу ўздзеяння. Гэтага п'есы аб'ектыўна не дасягаюць, нягледзячы на асветніцкую аргументаванасць слоў герояў. Для дзейснага ўплыву трэба не хаваць дзеянні за словы, а ствараць першапланавасць руху ў п'есе.

Такім чынам, заходнебеларуская драматургія для дзяцей знаходзілася ў стане застою. Некалькі аднаактавых п'ес не выпраўлялі сітуацыю. Іх мастацка-эстэтычны ўзровень не ўздымаўся вышэй якасці большасці драматургічных твораў для дзяцей Савецкай Беларусі, спароджаных актуальнымі ідэалагемамі. Вырашаемая ў канфліктах праблематыка значна адрознівалася. А характары некаторых персанажаў знешне, па форме нават нагадвалі адзін аднаго.

У цэлым дыскурс беларускай драматургіі для дзяцей перыяду 1920 – 1930 х гг. адзначаны імкненнем вывесці на ўзроўні тыпізацыі новага героя – носьбіта рэвалюцыйных, сацыялістычных ідэалаў, каштоўнасцей камуністычна-класавага гуманізму. І паколькі фарміраванне мастацкага тыпу абумоўліваецца ўстойлівасцю рыс, якасцей псіхалагічнага жыцця [3, с.229], то кшталтаванне сацрэалістычнага тыпажу ў беларускай дзіцячай драматургіі можна лічыць здзейсненым. Але ж, як заўважае А. Белая, "падвесці чалавека пад пэўны тып – значыць знішчыць яго як індывідуальнасць" [27, с.22]. Адпаведна, адной тыпізацыі для мастацтва недастаткова пры стварэнні жывога, жыццёвага вобраза. Таму што, згодна з логікай А. Дромава, такі вобраз, сутнасць якога не адпавядае рэальнаму зместу рэчаіснасці, псеўдаідэальны, а гэта вядзе да абстрактнасці, схематызму адлюстравання, бо ў такім выпадку аўтар не патрапіць знайсці ў жыцці пераканаўчыя, праўдзівыя штрыхі і фарбы [102, с.38]. А характар у большай ступені патрабуе ад персанажа маральна-псіхічнай праўдзівасці [210, с.418], адсутнасць якой, відавочна, і стала першаснай прычынай правалу рэгламентацыйнага тыпу новага героя ў дзіцячай драматургіі. Атрымліваўся хутчэй эскіз, трафарэт, а "характар – гэта ўзноўленыя і паглыбленыя ўласцівасці асяродку або эпохі" [210, с.419]. Больш таго, як убачыў Б. Бялік на прыкладзе п'ес М. Горкага, індывідуальныя адрозненні характараў садзейнічаюць больш глыбокаму і шматбаковаму ўразуменню сацыяльна тыповага [76, с.203].

Цікава і парадаксальна, што прымітыўныя схемы "правільнай" характараграфіі, неабходнай класаваму падыходу да мастацтва, крытыкаваліся і ў той час. Так, на прыкладзе "Сваркі" І. Гурскага (1929), у якой несвядомыя бацькі пад пагрозай фізічнай расправы перавыхоўваюцца і ўступаюць у калгас, В. Вольскі адзначае шкоду такога мастацтва: "Гэта – пераацэнка ролі дзяцей. Гэта – элементы своеадменнага дзіцячага авангардызма. Гэта – скажэнне жыццёвай перспектывы, бо ў п'есе зусім не ўлічваецца ўся сума акружаючых абставін, якая абумоўлівае пералом у псіхалогіі сялян, абумоўлівае іх уступленне ў калгас" [60, с.59]. Як пазней прыйшла да меркавання пра "ідэальнага героя" савецкая крытыка, такі вобраз "несуразмерна бяднейшы, бляднейшы, чым вобраз героя, надзеленага сапраўды чалавечымі супярэчнасцямі і нават слабасцямі... Тэорыя "ідэальнага характару", па сутнасці, антырэалістычная" [208, с.185]. Тым больш што наяўнасць у п'есах станоўчых герояў-схем з пералікам вартасцей на ўзроўні навучальнага дапаможніка выклікае ў дзяцей адмоўную рэакцыю [175, с.11].

Інкубацыйнае спараджэнне такіх герояў адбывалася ў кантэк-

сце агульнасавецкага літаратурнага працэсу, у якім С. Малажанава справядліва ўбачыла "не адлюстраванне, а імітацыю і кампенсатарнае замяшчэнне гэтага рэальнага жыцця, не адлюстраванне рэальнага жыцця, а адлюстраванне ідэалогіі ў рэальным жыцці. Іншымі словамі, не ідэя паўстае адлюстраваннем жыцця, а жыццё – адлюстраваннем ідэі" [195, с.15]. Яшчэ раней амерыканскі літаратуразнаўца Э. Сыманс казаў, што сацыялістычны рэалізм "выпраўдвае прэзэнтацыю жыцьця ў Савецкім Саюзе не як яно ёсьць, а як яно павінна ці мусіць быць – жыцьцё спадзяванае сацыялістычнае будучыні", мэтай чаго, як зазначыў А. Адамовіч, з'яўляецца «арыентаваньне, раўнаваньне ды падсьцёбваньне ... масаў у кірунку ... "сацыялістычнае рэальнасьці"» [4, с.652]. І калі мець на ўвазе, што "працэс стварэння п'есы можна назваць ачалавечваннем жыццёвага матэрыялу" [54, с.3], то разгледжаныя сацыяльна-рэгламентацыйныя п'есы бачацца спробай актуалізацыі матэрыялу ідэалагічнага, выдаваемага за жыццёвы. Савецкія ж крытыкі казалі, што "социялістычны рэалізм патрабуе, каб сёняшняя рэчаіснасць успрыймалася і падавалася мастаком праз прызму "трэцяй рэчаіснасці" – будучага", а лепшыя творы "заўсёды прасякнуты марай, якая апераджае натуральны (падкрэслена намі. – *А. Т.*) ход падзей і дазваляе пісьменніку і чытачу забягаць наперад і сузіраць сваім уяўленнем у закончанай карціне тое, што толькі складваецца пад іх рукамі" [138]. Аднак такім чынам нельга было дабіцца арганічнага, нязмушанага спасціжэння дзіцем камуністычнай маралі, якой, паводле Н. Крупскай, павінны быць прасякнуты і мастацкія творы для дзяцей [152, с.2].

У гэтым сэнсе савецкія творцы не былі наватарамі. Яшчэ ў Старажытнай Грэцыі драматургі спрачаліся аб агульных прынцыпах мастацкай творчасці: Сафокл лічыў, што задача мастацтва заключаецца ў выяўленні "людзей, якімі яны павінны быць", а Эўрыпід імкнуўся адлюстроўваць іх "такімі, якімі яны ёсць" [15, с.1107; 11, с.10-11]. Прычым, справядліва заўважае А. Анікст, "абодва яны выходзілі з таго, што мастацтва павінна выяўляць жыццёвую праўду, але само разуменне праўды ў мастацтве ў іх было розным" [11, с.11]. Такім чынам, праблема мастацкага характару з'яўляецца адной з ключавых праблем творчага метаду, што было заўважана і савецкім літаратуразнаўствам [37, с.429]. Аднак яно не наважвалася супрацьпаставіць рэалізм і рэалізм сацыялістычны, які разыходзіўся з сакраментальным меркаваннем класіка марксізму Ф. Энгельса, што "рэалізм мае на ўвазе... праўдзівае ўвасабленне тыповых характараў у тыповых абставінах" [183, с.6]. Потым, падчас палітычнай "адлігі", савецкае літаратуразнаўства прызнала за сабой памылку ў асэнсаванні гэтага палажэння, якая прывяла да падмены праблемы тыповага характару праблемай тыпізацыі [274, с.10].

Спроба стварэння схаластычных вобразаў загадзя была асуджана на правал. Яна мела на мэце фарміраванне трафарэта – арыенціра, да якога неабходна было цягнуцца падрастаючаму пакаленню ў працэсе выхавання (у дадзеным выпадку на мастацкіх творах). Але ж "выхаванне сродкамі літаратуры – гэта перш за ўсё фарміраванне сістэмы патрэбнасцей чалавека-гуманіста, патрыёта, грамадзяніна; стварэнне перадумоў для свабоднага праяўлення яго здольнасцей, для яго творчага самаразвіцця" (падкрэслена намі. – *А. Т.*) [120, с.24-25]. Як зазначыў расійскі даследчык А. Несцераў, рацыянальнае кіраванне дзіцячым чытаннем немаг-

чыма [198, с.315]. Як і немагчыма замяніць эстэтычныя аспекты твораў іх выхаваўчай скіраванасцю, бо “адчуванне прыгажосці для яго (дзіцяці. – *А. Т.*) не звязана яшчэ з пэўнымі канонамі і правіламі” [233, с.31], эстэтыка ў чалавечым светаадчуванні, як сцвярджаў І. Бродскі, ідзе папярадзе этыкі [39, с.454]. Увогуле, па зазначэнні Ф. Гегеля, “у драматургіі немагчыма адмовіцца ад рэчаіснасці, характару і дзеяння” [70, с.459]. Таму вектары развіцця беларускай драматургіі для дзяцей 1920 – 1930-х гг. з’яўляліся тупіковымі. І гэты від літаратуры для дзяцей напрыканцы акрэсленага перыяду п’есамі В. Вольскага вярнуўся ў рэчышча свайго натуральнага літаратурна-мастацкага развіцця.

1.3 Фальклорныя характары ў беларускай п’есе-казцы і асаблівасці яе развіцця ў 1920 – 1930-я гг.

З’яўленне шматлікіх казачных п’ес у беларускай літаратуры, падрыхтаванае багатай перадгісторыяй (гл. 1.1), не прымусіла сябе чакаць. Дамінуючае месца заняў казачны сюжэт з пазычанымі ў беларускім фальклоры тыпажамі. Носьбітамі ідэі дабрыні часта з’яўляюцца самі дзеці, становячыся прыкладамі для перайманця рэцыпіентам.

П’еса Ф. Аляхновіча “Базылішак” (1918) напісана па матывах легенды і мае традыцыйны сюжэт. “Дурны Янка”, закаханы ў князёўну, хітрасцю ці, лепей сказаць, дасціпнасцю розуму перамагае гада, які знішчаў людзей. Ад багацця герой адмаўляецца, просячы аб магчымасці кожны дзень бачыць сваю каханую. Князь па згодзе аддае яе за Янку і садзіць яго на трон.

У цэлым удаламу драматургічнаму ўвасабленню казкі не хапае мастацкіх сродкаў для адлюстравання экспрэсіўнасці найбольш напружанага, кульмінацыйнага моманту – мізансцэны гібелі гада. Аднак характары герояў выведзены па-мастацку закончана. Сярод якіх асаблівае месца займае постаць Янкі. Аўтар змог стварыць яркі вобраз народнага (“сярмяжнага”) героя.

Разглядаючы “Базылішак” у кантэксце развіцця нацыянальнай літаратуры, трэба адзначыць, што яго з’яўленне было дыялектычна дэтэрмінавана: 1) фальклорна-этнаграфічны матэрыял у той час стаўся адной з папулярных крыніц мастацкай літаратуры, асабліва драматургіі; 2) аўтар, адчуваючы вектары літаратурнага развіцця, стварыў п’есу, якая стаіць ля вытокаў рамантычнай тэндэнцыі, што праявілася ў 1920 – 1930-я гг. [217]

У такім жа кантэксце, але з большай ступенню арыгінальнасці фабулы, стваралася і п’еса “У лясным гушчары” гэтага ж аўтара (1920). Сюжэтная канва адпавядае канонам казкі “для дзяцей малодшага веку”, г. зн. пры празрыстасці сюжэту павінна быць складаная фабула, насычаная падзеямі [179]. З гэтым аўтар паспяхова спраўляецца. Нягледзячы на невялікі аб’ём твора, Дзіця (дзяўчынка, галоўны персанаж) перажывае шматлікія прыгоды, якія ў рэшце рэшт заканчваюцца перамогай над прадстаўнікамі злой сілы. Яскравы і характэрны для дзіцячай літаратуры канфлікт – змаганне дабра і зла – увасоблены ў казачным сюжэце: малая дзяўчынка, заблукаўшы ў цёмным лесе, нягледзячы на дзеянні нячыстай сілы, не страціла веры ў дабрыню, што і выратавала яе. Аўтар дэкларуе перамогу хрысціянскіх каштоўнасцей, у рэчышчы

якіх дзяўчынка выхавана, і матывы рэлігійнасці ў п’есе з гэтай прычыны набываюць ідэйна-канцэптуальную афарбоўку.

1920 г. стаў выніковым для А. Гаруна як дзіцячага драматурга, які выдаў кнігу “Жывыя казкі для дзіцячага тэатру”. П’еса “Хлопчык у лесе” атрымалася ўзорнай. Яе сюжэт падобны да канвы п’есы Ф. Аляхновіча “У лясным гушчары”: дабрыня Хлопчыка, які заблукаў у лесе, з’явілася для яго выйсцем, паратункам. Аднак А. Гарун пайшоў далей і стварыў у п’есе два светы – сапраўдны і нерэальны, – пры гэтым вельмі тонка і арганічна спалучыўшы іх. Як звычайна ў чарадзейных казках, зло пераможана. Станоўча вырашаны і сацыяльныя праблемы: Хлопчык за сваё добрае сэрца адораны падарункамі, якія павінны аблегчыць жыццё яго сям’і. Прасякнутасць сентыментальнасцю ў дадзеным выпадку толькі спрыяе гуманістычнаму выхаванню малога чытача, развівае ў ім чуйнасць да вечных этычных каштоўнасцей.

У “Жывых казках...”, акрамя разгледжанай, змешчаны п’есы “Шчаслівы чырвонец” і “Дзіўны лапаць”, у якіх аўтар выступае таксама як самабытны драматург. Супрацьстаянне дабра і зла ў казках выяўляецца праз арыгінальныя, нестандартныя сюжэтныя задумы. Гэтыя палярныя катэгорыі маралі вызначаюцца з дапамогай свайго роду лакмусавых паперак – чырвонцаў, якія дораць жабрачка, і лапця, які размаўляе і чытае чужыя думкі. Чырвонцы аказваюцца сапраўднымі толькі для сумленных людзей, а неверагодныя здольнасці лапця спрыяюць аднаўленню справядлівасці. Асабліва ўдалым атрымаўся вобраз лапця, які, па словах В. Яцухны, “хоць і не мае чалавечага аблічча, аднак валодае характарам, прычым даволі своеасаблівым, з пераменлівым настроем” [284, с.102]. Усе канфлікты, увесь ход падзей “Жывых казак...”, як трапна зазначае У. Казбярук, падпарадкаваны задачы ўслаўлення так патрэбных людзям маральных прынцыпаў справядлівасці, непрымірымасці да падману і фальшу пачуцця спагадлівасці людзям – тых якасцей, якія павінен выпрацоўваць кожны яшчэ ў дзіцячым узросце, каб яны назаўсёды сталі нормамі паводзін [126, с.26; 127, с.24].

У сярэдзіне 1920-х гг. адбываецца затуханне казачна-фальклорнай традыцыі пад прэсам сацыяльна-палітычнай кан’юнктуры. Разгарнулася барацьба з казкай, што неўзабаве атрымала і тэарэтычнае абгрунтаванне. Драматургічныя казкі не рэкамендаваліся да пастаноўкі [75, с.29]. Створаныя на глебе этнаграфізму п’есы выклікалі раздражненне крытыкаў-вульгарызатараў. Неўзабаве, п’есы А. Гаруна, напрыклад, былі прызнаны “буржуазна-нацыяналістычнымі” і “містычнымі”, а сам аўтар названы “актыўным контррэвалюцыянерам-пілсудчыкам” [235, с.149].

Таму наўрад ці можна вярнуць з небыцця ўсе вынікі працы драматургаў. Некаторыя творы (часта не самыя горшыя па мастацкіх вартасцях) зусім не былі надрукаваны. Так, напісаная каля 1926 г. па матывах народных казак, песень і гульняў аднаактоўка “Ліпавічок” У. Галубка знайшлася толькі ў пачатку 1960-х гг. [234, с.211] У эстэтычным аспекце п’еса займае асобнае месца. Адсутнасць сур’ёзнага канфлікту, ідэйная размаітасць, аднак, не псуюць твор, які, па ўсім відаць, быў задуманы як забаўляльная сцэнка, магчыма, накшталт інтэрмедыі, і ў гэтым плане выглядае проста бліскуча. Таму дыскусійным выглядае меркаванне В. Яцухны, які ўбачыў у п’есе “відавочна незакончаную рэч” [285,

с.7]. Галоўным контраргументам гэтаму тэзісу можа служыць цэласнасць створаных характараў галоўных дзеючых асоб, хаця яны і не з'яўляюцца "персаніфікаванымі вобразамі-тыпамі з уласнымі імёнамі і рысамі характару. Як і ў казках, персанажы тут не індывідуалізаваны" [130, с.62].

Паэма М. Багдановіча "Мушка-зелянушка і камарык – насаты тварык" стала асновай для стварэння М. Міцкевічам у 1926 г. да сённяшняга часу не апублікаванай аднайменнай сцэнічнай казкі. Захаваўшы агульны каларыт паэтычнага твора, М. Міцкевіч даў разгуляцца творчай фантазіі, што прывяло да адрозненняў і кампазіцыйных, і фабульных, не кажучы ўжо пра большую ў параўнанні з паэмай М. Багдановіча падзейную насычанасць. Такі падыход робіць п'есу вельмі сцэнічнай і прыдатнай таксама да чытання без пастаноўкі. Нават рэмаркі аўтар зрабіў па-мастацку зграбна і паэтычна (напрыклад, пачатак: "Пад кляновым лістом, недзе ў лесе пад кустом, паміж макам і аўсом" [26, арк.2]) – яшчэ адна рыса на карысць чытэльнасці п'есы як самастойнага літаратурнага твора і сведчанне яго мастацкай універсальнасці. Персанажы інсцэніроўкі М. Міцкевіча выпісаны экспрэсіўна і жыва, для чаго аўтар дасціпна прымяніў звычайныя драматургічныя фарбы: мову дзеючых асобаў і рэмаркі. Закручаны па-сцэнічнаму займальна сюжэт аброс арыгінальнымі дэталямі і адгалінаваннямі ад асноўнай лініі – шлюбнай няўдачы Камарыка. Тут і калізіі галоўнага героя з Аваднём-"супартым", і дарэчныя пертурбацыі з ліквідацыяй і рэканструкцыяй камарынага носа, які перашкаджаў цалавацца з Мушкай, і ўрэшце ператварэнне "лятальнага" зыходу Камарыка ў жартоўны казус: герой застаецца жывы і – пасля памылкі з выбарам жонкі – маральна цвярозы ("Годзі быць ужо бяз носу, цяпер хочу з носам быць" [26, арк.97] – алюзія на вядомы фразеалагізм). Гэта цытата таксама з'яўляецца прыкладам насычанасці інсцэніроўкі М. Міцкевіча добрым гумарам: выкарыстоўваецца лёгкая, зразумелая дзецям гульня слоў, а таксама традыцыйная ў такіх выпадках гіпербалізацыя ("шура-бура" ад падзення Камарыка на глебу), нечаканыя, анекдатычныя павароты сітуацый (перад аперацыяй па ампутацыі носа гора-дактары памылкова вырвалі Камарыку зуб; Смоўж упаў у чару з мёдам і, каб не зыхлынуцца, выпіў яе ўсю) і інш. Пералік вартасцей інсцэніроўкі М. Міцкевіча можна было б працягваць, аднак галоўнае, чаго дасягнуў драматург, – гэта яскравасць канфлікту, гумарыстычных калізій і стварэнне выразных мастацкіх характараў, што забяспечыла п'есе прывабнае аблічча і неназойлівую ідэйную зразумеласць для юнага чытача / гледача.

Напрыканцы 1920-х гг. у Савецкай Беларусі п'еса-казка была надоўга выцеснена са старонак кніг і сцэны. Відаць, творцам было не пад сілу выконваць патрабаванне ствараць казкі з "камуністычнай мараллю" [235, с.157]. Да выпрацаванай стагоддзямі парадыгмы казачных жанраў прыстасаваць этыку чалавека светлай будучыні было неверагодна складана: пры няўмелым падыходзе магла адразу высвеціцца ненатуральнасць узаемадзеяння мастацкіх кампанентаў.

Пасля пэўнага перапынку вяртанне казкі ў беларускай драматургіі было нечаканасцю. П'есы "Цудоўная дудка" (1938), "Дзед і жораў" (1939), "Несцерка" (1940) створаны па матывах беларускага фальклору. Аўтарам традыцыйна лічыцца В. Вольскі, які да таго часу сам варожа ўспрымаў этнаграфічны пачатак у літаратуры [58]. Каларытную народную мову твораў, насычаную лепшымі ўзорамі фразеалогіі, песеннага майстэрства,

гумарам, не прамінулі адзначыць многія крытыкі.

У аснове “Цудоўнай дудкі” ляжыць сацыяльны канфлікт паміж народам і яго эксплуататарамі – злым панам, самадурам-каралём і яго прыстасаванцамі-прыдворнымі. Твор будуецца ў асноўным на фальклорным матэрыяле. Гэта дало падставу крытыкаваць п’есу за тое, што вобразы “нікольки не ўзнімаюцца вышэй фальклорных” [225, с.109]. З іншага боку, такім чынам В. Вольскі ўдала ажыццявіў тыпізацыю персанажаў. Як ён сам казаў, “у беларускіх народных казках, вобразы якіх я імкнуўся аднавіць на сцэне, прадстаўнікі варожых народу класаў – каралі ды паны – заўсёды з’яўляюцца ўвасабленнем бязлітаснай і тупой сілы. Ім процістаўляецца народ, звычайна ў вобразе прывабнага і прыгожага героя, разумнага і таленавітага юнака, які сваім ясным розумам перамагае гэтую злую сілу” [59]. Галоўны герой пастух Янка, як зазначае А. Марціновіч, блізкі і зразумелы многім, выступае абаронцам бедных, абяздоленых, змагаецца за справядлівасць [185, с.166]. Галоўнага героя п’есы В. Вольскі падае не ў статыцы: яго светапогляд па меры паступлення праблем, перашкод дынамічна развіваецца. У той жа час антаганісты Янкі (пан, кароль, прыдворныя) характарызуюцца гратэскнай закасцянеласцю ў сваіх вызначальных якасцях, такіх як тупасць, хцівасць, баязлівасць і інш. Пратаганіст жа, як падкрэслівае крытыка, мае міралюбівы і велікадушны характар [23, с.374], характар, які, аднак, не можа пагадзіцца з несправядлівасцю. Такім чынам, характары абодвух бакоў настолькі шматгранныя, што гэта дазваляе казаць пра поліфанію канфлікту: у супрацьстаянні сышліся непрыяцелі як сацыяльныя, так і інтэлектуальныя. І які бок з іх увасабляе зло, а які – дабро, рэцыпіенту зразумела з першых радкоў. Характары тут ёсць узорнай квінтэсенцыяй палярных субстанцыянальных сіл, якія выступаюць менавіта тым самым, што Гегель назваў рухаючым пафасам у чалавечай індывідуальнасці [68, с.244]. Неабходна адзначыць, што ролі другога плану ў “Цудоўнай дудцы” (а іх нямала: войт, кат, велікан, бацькі, Марынка, сяляне) таксама небезаблічныя, іх партрэты нескладана ўявіць, а іх функцыі зразумець пры чытанні, што сведчыць пра цэласнасць п’есы, незасмечанасць яе чужародным матэрыялам.

Працягваючы працаваць на фальклорным грунце, В. Вольскі стварае яшчэ адну п’есу, гэтым разам для лялечнага тэатра, “Дзед і Жораў”. Аўтар, не разбураючы архетыповасці вобразаў народнай культуры, пасвойму дапаўняе іх партрэты, даючы персанажам драматургічнае жыццё. Алегарычны вобраз Дзеда як прадстаўніка народа карэктна атаясамляць з “маленькім чалавекам”, якому так нялёгка крочыцца па жыцці нават тады, калі ўдача яму ўсміхнецца. Вырашэннем канфлікту чытачу даводзіцца пераканання, што будучыня за справядлівасцю і дабрынёю, носьбітамі якіх з’яўляецца Дзед. Дзякуючы дапамозе Жорава Дзед вяртае свае набыткі, якія ён заслужыў праз сваю шырокую душу, і караюцца паразіты-зламыснікі – пан і войт. Тым не менш прынцып стварэння вобраза Дзеда апісальны, аўтар не індывідуалізуе яго характар [23, с.376]. Драматург нібы падступаўся да стварэння больш яркіх герояў.

Найбольш папулярнай і высока ацэненай п’есай для дзяцей В. Вольскага стала камедыя “Несцерка”, якая ўвабрала мудрасць, дасціпнасць, імпэт і энергію народнай культуры. Увасабляе іх просты хлапец, веся-

лун Несцерка – “абагульнены вобраз беларускага народа, носьбіт народнай мудрасці”, “прастарэка і жартаўнік, энергічны, знаходчывы, востры на словы” [203]. Яго мастацкі характар мае шмат агульнага з вобразам Янкі з папярэдняй п’есы драматурга “Цудоўная дудка”, стаўшы, па адзінадушным меркаванні даследчыкаў, найбольшай аўтарскай удачай [154, с.321; 157; 185, с.168; 225, с.112-113; 237, с.138-143]. Знешне характар Несцеркі нескладаны, у нечым нават прымітыўны і просталінейны. Але ён вельмі дзейны і вынаходлівы ў супрацьстаянні з персанажамі – носьбітамі заганных рысаў чалавечай псіхалогіі і маралі. “Глянуўшы на Несцерку, не адразу скажаш, што за чалавек перад табой. Розум, кемнасць у яго не навідавоку, а схаваны глыбока, у самай душы. А так героя В. Вольскага не заўсёды і ўспрымаеш усур’ёз. Усё з хітрыкамі, з кпінамі. Цяжка сказаць, дзе жартуе, а дзе за жартам схавана непрыманне подласці, хцівасці. Адным словам, Несцерка – характар. Асоба. Непаўторная ў сваёй сутнасці” [185, с.168].

Верна адзначыла Т. Куцанава, што прадстаўнікі шляхты здаюцца побач з Несцеркам мізэрнымі і нікчэмнымі [154, с.321]. Але такога ўражання, варта дадаць, аўтар дабіваецца не вешаннем цэтлікаў, як гэта можна часта сустрэць у савецкіх п’есах таго часу, а мастацкімі сродкамі, перадусім сюжэтнымі хадамі: “на ўсе пытанні і невыканальныя патрабаванні пана Бараноўскага Несцерка знаходзіць такія адказы, якія прымушаюць пана ацаніць розум мужыка. Атрымлівае Несцерка перамогу і на дыспуце з самаўпэненым і бяздарным бакалаўрам Самахвальскім, вельмі проста і ў той жа час мудра выконваючы ўсе заданні. Вынаходлівасць і смеласць героя камедыі прыцягваюць увагу чытачоў і гледачоў, якім падабаецца яго вялікае чалавечае сэрца, душэўная сіла і прыгажосць, розум” [154, с.321]. Гэты галоўны герой В. Вольскага з’яўляецца найлепшым прыкладам таго, як можна і патрэбна перамагаць недахопы, якімі надзелены вобразы пана і шкаляра. Цікава, што “пры ўсёй вастрыні канфлікту, пры ўсёй нежартоўнай зацятасці сутычак паміж персанажамі ў духоўнай атмасферы п’есы прэваліруюць устойлівыя флюіды дабра. Зрэшты, – аргументуе С. Лаўшук, – па-іншаму і быць не магло, паколькі ў ёй няма, па сутнасці, ніводнай дзейнай асобы злавесна-зламыснага плана” [157, с.16]. Напрыканцы Несцерка, нібы ў падтэксце маючы на ўвазе, што пакуль бяжыць жыццё, будзе ў ім і несправядлівасць, абяцае завітаць у госці. Прароцкай для працяглага сцэнічнага і чытацкага жыцця аказалася фінальная фраза героя: гэты вобраз у далейшым з’явіўся і ў п’есах іншых аўтараў.

* * *

Такім чынам, 1930-я гг., калі б не п’есы В. Вольскага, сталіся б малаплённым этапам у развіцці беларускай драматургіі для дзяцей. Тэндэнцыя стварэння фальклорных казак, узоры якіх далі Ф. Аляхновіч і А. Гарун, была з сярэдзіны 1920-х гг. надоўга спынена, але паспела сябе зарэкамендаваць вобразамі і цікавымі вырашэннямі канфліктаў. Напружаная абстаноўка каталізавала з’яўленне заангажаванай савецкай ідэалогіяй літаратуры. Нярэдка замест мастацкіх твораў ствараліся палітычныя пракламацыі.

Характэрны для дзіцячай літаратуры матыў супрацьстаяння дабра

і зла знаходзіць рэалізацыю ў класічным канфлікце бацькоў і дзяцей. Аднак фактычна ў п’есах гэтага перыяду ён не насычаны жыццёвай праўдай (хутчэй выдавалася жаданае за сапраўднае). Вобразы працуюць не на ўдумлівае выхаванне рэцыпіента, а на трафарэтнае капіраванне, на зададзенае фарміраванне асобы. Тыповымі ў п’есах сталі характары дзяцей як носьбітаў дабра паводле камуністычнай сістэмы вартасцей і рэтраградаў-бацькоў як сілы злой, сілы, якая перашкаджае прагрэсіўнаму развіццю чалавецтва, сілы, з якой неабходна не проста змагацца, але і якую – “калі яна не здаецца” – трэба бязлітасна знішчаць. І калі характары прадстаўнікоў моладзі яшчэ паўстаюць параўнаўча больш-менш цэльнымі і зразумелымі (іх прасцей было ствараць ужо гатовымі, без патрэбы трансфармацыі вобраза), то характарастварэнне бацькоў, як правіла, не знаходзіць адэкватнай і дастатковай мастацка-псіхалагічнай абгрунтаванасці. Дзеці ў такіх п’есах сімвалізуюць і адлюстроўваюць тую светлую будучыню, якая нібыта чакала савецкае грамадства, шлях да якой быў беспаваротны, няўхільны, таму і перамогу дзяцей драматургі стараліся абазначыць як заканамернасць, хоць для гэтага ў іх творах не хапае ні мастацкай, ні тым больш жыццёвай праўды (п’есы В. Сташэўскага, І. Гурскага, А. Пальчэўскага і інш.). Героі многіх твораў не засцераглiся ад таго, аб чым казаў знакаміты К. Станіслаўскі, які ўбачыў, што ў тагачаснай драматургіі “вобразы не насычаны тым зместам, з якім яны ўвайшлі ў жыццё, – яны часта не маюць сваёй біяграфіі, і мы не ведаем, як складвалася іх жыццё …” [248, с.113], што ў сваю чаргу стварыла інерцыю крытыкуемага пазней самім жа савецкім літаратуразнаўствам уяўлення, быццам бы “цэласны характар – гэта просты, прымітыўны па будове характар” [10, с.91]. Гэта няўдача была прызнана: на нарадзе па беларускай дзіцячай літаратуры з удзелам шырокага спектру дзеячаў ад настаўнікаў да прафесійных літаратараў пераважалі меркаванні, што патрэбных высокамастацкіх вобразаў у беларускай дзіцячай літаратуры пакуль няма [63; 129; 250; 280]. Добрым мастацкім узроўнем характарызуюцца адзінкавыя творы – “Знойдзены кут” У. Краўчанкі, “Чалавек-невідзімка” А. Якімовіча, якія сталі выключэннямі з агульнага шэрагу.

Тым не менш п’есы В. Вольскага, пераўзышоўшы ў эстэтычным плане ўсе беларускія п’есы для дзяцей таго перыяду, даказалі невычэрпнасць сапраўднага класічнага канфлікту драматургіі для дзяцей з яго тыповасцю характараў, пакінуўшы, аднак, шырокі прастор як для ўвасаблення актуалій, так і для выражэння аўтарскай задумы. На прыкладзе гэтых твораў бачна, што паўнакроўны сацыяльны канфлікт можна сканструяваць і на этнаграфічным матэрыяле з супрацьстаяннем персанажаў, класічных для беларускай народнай культуры.

У цэлым беларуская драматургія для дзяцей на працягу першай палавіны XX ст., нягледзячы на супярэчлівыя сацыяльныя ўмовы і акалічнасці, змагла гучна заявіць пра сябе. Некаторыя казачныя п’есы і характары ў іх сталі ўзорнымі для наступных пакаленняў творцаў.

РАЗДЗЕЛ 2
БЕЛАРУСКАЯ ПАСЛЯВАЕННАЯ ДРАМАТУРГІЯ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ: ГУМАНІЗАЦЫЯ ХАРАКТАРАЎ

2.1 Фальклорнасць вобразаў і сюжэтаў казачных п'ес 1940 – 1980-х гг.

Вайна і першыя пасляваенныя гады сталі вымушаным перапынкам у развіцці беларускай дзіцячай драматургіі, якая апынулася на перыферыі літаратурнага працэсу. Вяртанне да мірнага жыцця і далейшага будаўніцтва сацыялізму па сталінскім узоры, зразумела, знайшлі адбітак у літаратуры для дзяцей. Аднак ваенныя падзеі, а потым хрушчоўская "адліга" пачалі змяняць акцэнты на карысць агульначалавечых каштоўнасцей. У дзіцячых п'есах сацыяльная рэгламентацыя калі і прысутнічала, то ўжо часцей не ў чыстым выглядзе, а ў сугуччы з праблемамі дзяцей у школе і дома. Ідэалагічны бок зрабіўся або ідэйным антуражам, або зусім адсутнічаў. Слушна піша сучасны расійскі тэатразнаўца Б. Галдоўскі: «Калі ў 1930–1940-х гг. XX ст. персанажы п'ес шукалі "шкоднікаў", змагаліся з "класавымі ворагамі", а ў 1950-х гг. сутнасць канфлікту герояў заключалася ў "барацьбе добрага з лепшым", то ў 1960-х – пачатку 1970-х гг. драматургія тэатра лялек стала даследаваць характары, імкнулася да выхавання высокамаральнай асобы» [75, с.35]. Гэтыя словы датычацца і беларускай драматургіі для дзяцей. Як канстатавала пасляваеннае савецкае літаратуразнаўства, "літаратурны характар перажыў вялікае паступальнае развіццё, у ходзе якога пашырыліся і паглыбіліся магчымасці адлюстравання ў ім і з яго дапамогаю (непасрэдна і апасродкавана) складанай карціны жыцця" [71, с.51].

Пачаткам пасляваеннага адраджэння п'есы для дзяцей можна лічыць драматычную казку "Джанат" Э. Агняцвет, напісаную падчас знаходжання пісьменніцы ва Узбекістане (1944). Сюжэт казкі развіваецца на фальклорнай аснове, а сама інтэрнацыяналістычная ідэя прадыктавана савецкімі рэаліямі (апавядаецца пра дружбу беларускіх і ўзбекскіх дзяцей). Узбекская дзяўчынка Джанат дапамагае беларускаму хлопчыку Алесю, смеламу і адважнаму, знайсці і выратаваць сваю сястрычку, якую захапіў страхалюд Ліхавока. У рамках інтэрнацыянальнага казачнага сюжэту дзейнічаюць выведзеныя на архетыповых асновах персанажы. Зразумелы сімвалізм для прадстаўнікоў і беларускай, і ўзбекскай культур маюць канцэптуальныя элементы п'есы: напрыклад, белы пушок бавоўны, што паказвае хлопчыку шлях у яго пошуках, жывая вада з чароўнай ракі. У творы наогул шмат умоўна-казачнага, традыцыйнага, абумоўленага асаблівасцямі жанру [85, с.255-256].

Эвалюцыя дзіцячай драматургіі відавочная: як па форме, так і па змесце беларуская п'еса для дзяцей набывала новае аблічча, не страчваючы ў сваіх гуманістычных памкненнях тое лепшае, што ёй засталося ў спадчыну. На авансцэну выходзіць казка. Увогуле матэрыялы з крыніц народнай культуры сталі моцным фундаментам драматургічнага мастацкага слова для дзяцей.

Драматычная паэма-казка "За лясамі дрымучымі" (1958) А. Вольскага і

П. Макаля ў алегарычнай форме адлюстроўвае барацьбу беларускага народа супраць іншаземных прыгнятальнікаў. Іх увасабляе жорсткі Смок-Чарадзей з дружынай. Напачатку ён не мае перашкод. Але з глыбінь народных выходзіць герой – Жадан, вобраз якога варта разглядаць як працяг традыцый сярмяжных герояў, якіх мы знаходзім, напрыклад, у Ф. Аляхновіча (“Базылішак”), В. Вольскага (“Цудоўная дудка”). Аднак у Жадана вораг больш магутны, дый на карту барацьбы пастаўлена не толькі доля роднай краіны, але і асабістае шчасце (Смок выкрадае Ганну – каханую Жадана). У супрацьстаянні са Смокам удзельнічае не адзін Жадан, фактычна ён узначальвае народную барацьбу. Цікава, што побач з ім у творы фігуруе яшчэ адзін лідар – духоўны, якім з’яўляецца Гусляр. Ён распачынае і згортвае аповед – прыём у цэлым не новы для літаратуры. Але аўтары пашырылі функцыі народнага песняра, уключыўшы яго ў лік актыўных барацьбітоў супраць ворагаў, стварыўшы тым самым паўнакроўны характар.

Дынамічны, традыцыйны для казак сюжэт, насычаны нацыянальнай паэзіяй, песнямі, танцамі; гнуткі, часам афарыстычны верш з цудоўнай народнай мовай; каларытныя, змястоўна намаляваныя персанажы (нават эпізадычныя) – усё разам робіць п’есу хрэстаматыйнай. І хоць крытыка ўбачыла некаторыя штампы з фальклорна-бытавых п’ес [219] (на наш погляд, у фальклорным творы цалкам іх немагчыма было пазбегнуць), аўтарам нельга адмовіць у стварэнні самабытнай, каштоўнай для нацыянальнай літаратуры п’есы, яркіх характараў і цікавай інтэрпрэтацыі традыцыйнага канфлікту.

Адной з лепшых п’ес таго часу як па мастацкіх, так і ідэйных вартасцях бачыцца “сучасная казка” М. Алтухова “Цвёрды арэшак” (1966), што “расказвае аб чалавечай чысціні, аб дружбе, якая з’яўляецца самай вялікай каштоўнасцю чалавечых адносін” (словы аўтара) [7, с.2]. Сюжэт просты, але вельмі паказальны: дзеці трапляюць у сітуацыю, блізкую да экстрэмальнай, дзе выпрабоўваецца на трываласць іх сяброўства. Толькі дружба, цесная знітаванасць становяцца зарукай пераадолення перашкод. Твор прасякнуты філасофіяй саборнасці, лёгка і даступна выкладзенай малому чытачу, нягледзячы на вялікую ступень алегарычнасці твора, эсенцыяй мудрасці якога выступаюць нязмушана пададзеныя тэзы, правераныя жыццём: “Страціць сяброў – гэта вялікая бяда” (словы Матыля), “Хто ні ў што, акрамя зла, не верыць, не можа быць разумным” (Русалачка), “Я зразумеў, што памагчы чалавеку ў бядзе – гэта самая вялікая радасць”, “Дружба даражэй чароўных каменьчыкаў, якія кормяць” (Гаўрусь), “Да мяне вернецца шчасце, калі я падзялюся ім”, “Нельга быць шчаслівай, калі другія ў няшчасці!” (Аленка) [7, с.16, 23, 25, 26] і інш. Героі п’есы, нягледзячы на спакусы, якія маглі падштурхнуць іх на шлях эгаізму, “раскусілі гэты цвёрды арэшак” (што літаральна: усвядомілі сапраўдныя каштоўнасці), – гаворыць напрыканцы Вавёрка, жадаючы чытачам (і гледачам) “вырасці сапраўднымі, добрымі, сумленнымі людзьмі” [7, с.32-33]. На службе перадусім такой мэце стаіць казка М. Алтухова.

У пэўным сэнсе гэта п’еса можа лічыцца наватарскай. Традыцыйна тэорыя літаратуры разглядае канфлікт як сутыкненне супярэчлівых характараў. Аднак М. Алтухоў у сваім творы выбудаваў такую сюжэтную структуру, якая дазволіла не праводзіць катэгарычнага падзелу цэн-

тральных персанажаў – дзяцей – на станоўчых і адмоўных. Ён паставіў іх у сітуацыю, калі дыялектычную ролю полюса зла гралі акалічнасці, ствараемыя злым Смокам. Каб атрымаць перамогу над імі, героям спатрэбілася выявіць напоўніцу свае чалавечыя якасці.

Напачатку галоўныя героі (прынамсі Аленка і Гаўрусь) паўстаюць з істотнымі недахопамі:

Аленка. ...А я дык часам лянуюся. Заўчора двойку схапіла.

Гаўрусь. А я ўчора суседзям акно разбіў з рагаткі. Спалохаўся і пабег, а яны падумалі, што гэта Сярожка. І ў мяне не хапіла смеласці прызнацца, што – я. [7, с.8]

Але галоўнае, што яны маюць, гэта імкненне быць лепшымі. Лепшымі не ў параўнанні з кімсьці, а перш за ўсё з самім сабою. У гэтым і заключаецца сакрэт чалавечага самаўдасканалення.

Тым не менш духоўная эвалюцыя ўдаецца не адразу. Гаўрусь, нягледзячы на ваганні («нейкі благі каменьчык»), усё ж спакушаецца на падараны Матылём цудадзейны каменьчык, які можа служыць толькі гаспадару («А шкада, што няможна з дзяўчынкамі падзяліцца... Што ж, нічога не зробіш» [7, с.10]). У такую ж сітуацыю трапляе і Аленка: ёй Страказа дарыць цудоўную хустачку, якую, аднак, нельга выкарыстаць разам з сябрамі: «Не выкідваць жа яе з-за таго, што яна не можа падняць траіх. Хіба ім будзе весялей, калі я адмоўлюся ад хустачкі? Калі нельга ўсім, дык хоць мне адной...» – быццам апраўдваючыся, кажа гераіня [7, с.14]

Зрэшты, аказваецца, што паасобку, індывідуальна, эгаістычна ні Гаўрусь, ні Аленка не могуць радавацца. Дзецям становіцца сорамна. Яны даходзяць да разумення, «што страціць сяброў – гэта вялікая бяда» [7, с.16]. Таму чароўныя рэчы выкарыстоўваюцца для ўсёй кампаніі, пасля чаго іх чарадзейная сіла знікае. Затое да герояў вяртаецца адчуванне сапраўднага шчасця. Дзякуючы такім крокам дзеці не толькі выбаўляюць з бяды саміх сябе, але і дапамагаюць добрым персанажам лесу ўзяць верх над уладай злога Смока.

Адзначаная крытыкай антываенная, антымілітарысцкая скіраванасць п’есы-казкі М. Алтухова “Сярэбраная табакерка” (1962) [263], напісанай па матывах аднайменнай аповесці З. Бядулі, бачыцца вельмі актуальнай у перыяд тагачаснай эскалацыі “халоднай” вайны. Як звычайна ў казках з сацыяльнай праблематыкай, персанажы складаюць два антаганістычныя лагеры: прыгнятальнікаў і прыгнечаных. Фактар бяссмерця, як аказалася, толькі павялічыў антаганізм і трансфармаваў у горшы бок мараль. Для простага народа адсутнасць смерці была ў радасць, бо зніклі хваробы і пагібель, на якую штурхалі кіраўнікі краін, развязваючы войны. А драпежнікі (з імі атаясамляецца ўлада) былі незадаволены такім паваротам, у выніку якога стала немагчыма праліваць кроў дзеля сваіх амбіцый і славы. Яны захацелі заваладаць сітуацыяй: прыдбаць табакерку са смерцю і ёю шантажыраваць свет. Як паказаў мастацкі вопыт, адсутнасць смерці не прыносіць абсалютнага шчасця, – за яго трэба змагацца.

У сярэдзіне 1960-х гг. І. Разанаў адзначыў, што вострыя па сацыяльным канфлікце і арыгінальныя па сваіх мастацкіх сродках беларускія народныя казкі з’яўляюцца ўдзячным матэрыялам для стварэння драматычных твораў [220, с.211]. І час неўзабаве яшчэ больш пацвердзіў рацыю яго слоў.

Драматычная паэма П. Макаля “Дай вады, калодзеж!” (1974) – гэта паэтычная казка пра вернасць слову, пра неўмiручасць сапраўднага кахання, пра чалавечую дабрыню, якая перамагае зло. У цэнтры п’есы – апаэтызаваны вобраз беларускай дзяўчыны Алесi, мужнай, самаахвярнай, з добрым i высакародным сэрцам. У жалезных чаравiках i з жалезным кiем абыходзiць яна ўвесь свет, пераадольваючы разнастайныя перашкоды i цяжкасцi, што стварала злая варажбiтка Барабаха. Алеся рызыкуе жыццём, каб вызвалiць свайго каханага з палону, зняць з яго закляцце i ператварыць яго зноў у чалавека – умелага майстра, якi некалi адмовiўся перайсцi на службу да Барабахi [82, с.231]. “Няхай жывуць па ўсёй зямлi сяброўства i каханне” [178, с.95] – такiм маральным iмператывам заканчваецца п’еса. I як пераканальна сцвярджаецца на яе прыкладзе, Любоў i Каханне непераможны. Нават сiлы прыроды дапамагаюць у iмя гэтых высокiх пачуццяў. Асаблiвая заслуга аўтара – у стварэннi мастацкiх вобразаў. I калi характары людзей з’яўляюцца традыцыйнымi i нават у нечым шаблоннымi, то анiмiстычнае ўвасабленне сiлаў прыроды дапамагло аўтару быць i арыгiнальным, i пераканаўчым. А што датычыцца галоўнай гераiнi Алесi, то яе вобраз, якi ўцелаўляе найлепшыя чалавечыя якасцi, класiчны, узорны i, можна сказаць, вечны.

Казкi В. Лукшы “Чароўны камень” (1984) i Г. Каржанеўскай “Шукайце кветку-папараць” (1985) працягваюць фальклорныя традыцыi як у плане стварэння вобразаў, якiя ўвасабляюць злыя i добрыя сiлы, так i ў плане сюжэтаў i гуманiстычных iдэй. Галоўная выснова п’ес – нельга дабiцца шчасця аднаасобна, без сяброў, без шчырых i гуманных узаемаадносiн з тымi, з кiм зводзiць лёс. Гэта даказваецца галоўным героем п’есы В. Лукшы Ягоркам, якому на шляху да вызвалення сваёй каханай даводзiцца пераадольваць няпростыя выпрабаваннi, якiя не паддалiся б яму, калi б ён не заваяваў давер i сяброўства сваiм добрым сэрцам, гатоўнасцю дапамагчы тым, хто церпiць нягоды. Дабрыня (як, зрэшты, i злыя памкненнi) не мiнае бясследна, а варочаецца ў цяжкiя жыццёвыя моманты дзейснай падтрымкай i дапамогай з боку сяброў: “Для моцнай дружбы – няма бяды!” [174, с.341]

Хлопчык з названай п’есы Г. Каржанеўскай, апынуўшыся ў эпiцэнтры антаганiстычнай барацьбы Купалкi i Асоту, без ваганняў становiцца на бок сiлаў дабра. Але аднаго жадання i самаахвярнасцi для перамогi мала, бо сваю ўладу Асот пабудаваў на сiле, хiтрасцi, падмане… Хлопчык пазбаўляецца наiўнасцi i супольна з сябрамi, да якiх далучаецца нядаўнi хаўруснiк зламыснiка Крот, якому Хлопчык адкрыў вочы на рэчаiснасць, адольвае Асота. Драматург не загрувашчвае п’есу персанажамi. Характар, бадай, кожнага з iх выводзiць з вялiкай доляй каларыту. Так, слепата Крата сiмвалiчная: напачатку ён шчыра верыць i аддана служыць Асоту. Галоўны зламыснiк надзелены даволi моцным характарам. Таму i здабытая ў вынiку складаных калiзiй перамога прадстаўнiкоў добрых сiл набывае асаблiва вялiкую вартасць.

Жанры казкi спрыяльныя ў плане стварэння мастацкiх характараў. Фальклорна-казачны матэрыял у асноўным вядомы чытачу змалку. Таму прафесiйная апрацоўка вобразаў часам можа абысцiся без дадатковых аўтарскiх штрыхоў, для характарастварэння герояў казак не прымальна загрувашчванне аргументацыяй цi абгрунтаваннем. Юны чытач тонка адчувае лiшняе ў мастацкiх творах, не любiць яго, будучы сам ру-

хавым, найбольш цікавіцца дзеяннямі героя, які найлепей раскрываецца менавіта ў іх. А дэталёвыя апісанні абставін дзеянняў і людзей паслабляюць увагу рэцыпіента [239, с.206]. Нават калі аўтар канструюе вобраз з вялікай доляй навізны, увядзенне яго ў казачны кантэкст часта стварае ўражанне пра даўняе знаёмства з ім.

Матэрыялам для міфалагічнай драмы А. Вярцінскага “Гефест – друг Праметэя” (1983) стаў вядомы сюжэт антычнай культуры. Але славуты герой у беларускай інтэрпрэтацыі не капіруе свайго міфалагічнага прататыпа. Праметэй А. Вярцінскага дэманструе неверагодна бязмежную, не раўнуючы хрыстовую любоў да людзей, абгрунтаваннем для якой яму дастаткова аднаго іх шкадавання без увагі на якія-кольвек рацыянальныя меркаванні. У гэтым некаторым крытыкам, праўда, “убачылася жахлівая пасіўнасць пераадолення сіл змроку”, што ідзе ў разрэз з “канцэпцыяй Чалавека ў Э. Межэлайціса, аўтара цэлай тэорыі праметэізму як актыўнага дабра”. Ды, як заўважае З. Драздова, “гэта гаворыць перш за ўсё пра паглыбленне гуманізму паэта” [101, с.456-457]. Удаліся паэту-драматургу і іншыя вобразы, без якіх не атрымалася б рэалізацыі галоўнай задумы, перадусім Зеўса і, канечне, Гефеста. Імя апошняга і стала асновай назвы твора. Таму больш слушна было б крытыцы не меншую ўвагу ўдзяляць драме па-чалавечы амбівалентнага Гефеста: ён, з аднаго боку, дапамагае сябру ў высакароднай справе, але, з іншага боку, не могучы супрацьстаяць вярхоўнай волі ўжо старэючага Зеўса, становіцца катам Праметэя. Подзвіг апошняга на фоне здрады сябра тым больш узвялічваецца.

Арыгінальным і адметным драматургам-казачнікам праявіў сябе Г. Марчук. Яго п’есы-казкі вылучаюцца фонам, на якім адбываецца дзеянне, і дзеючымі асобамі, нярэдка экзатычнымі. Дзеянні ў іх адбываюцца як у далёкіх экзатычных краінах (“Тушканчык і чароўны чамаданчык” (1984) і “Надзея сабакі Тэафіла” (1988)), так і, здавалася б, зусім побач, толькі чытачам трэба заўважыць акаляючы свет, падзеі якога іншасказальна выпісаны пісьменнікам (“Ясь, Яніна і каралева Аварыя”, 1985).

Яшчэ на пачатку свайго драматургічнага шляху Г. Марчук звярнуўся да класічнага сюжэту пра нацыянальнага героя народнай смехавой культуры Несцерку (камедыя-лубок “Новыя прыгоды Несцеркі”, 1977). Пісьменнік, як заўважае І. Штэйнер, «не прэтэндуе выключна на “прысваенне” класічнага вобраза, а “толькі” апавядае аб новых прыгодах любімага ўсімі героя. Разам з тым ён рашуча абазначае маральнае крэда персанажа. <...> Такая выразная аўтарская ўстаноўка прыводзіць да таго, што жывымі, паўнакроўнымі з усіх дзеючых асоб успрымаюцца якраз галоўны герой са сваімі сябрамі. Астатнія ж паўстаюць як асобы дэкарацыйныя» [272, с.74]. Тым не менш і да партрэта Несцеркі, які “і гора перахітрыць” [187, с.53], дадаюцца новыя рысы, і характары іншых герояў выпісаныя бліскуча. Традыцыйна прадстаўнікі народа (каваль Аксён, яго дачка Анця) выяўляюць высакароднасць у адрозненне ад пыхлівых падпанкаў. Паводле п’есы, Несцерка ўжо знаёмы чытачам: людзі яшчэ памятаюць таго героя, які “пана Бараноўскага правучыў”: “То быў мой дзед. А я толькі ў людзі выйшаў, бо, думаю, дзед хоць і рыпае яшчэ па белым свеце, але ж адным калом плота не падапрэш” [187, с.61]. Унук, як кажуць у народзе, удаўся ў дзеда: не менш каларытнай мовай,

перасыпанай прыказкамі, досціпамі, параўнаннямі, гарэзлівай іроніяй і едкім сарказмам адносна пануючага класа. Нягледзячы на падрыхтаванасць ганарыстага пана, юрлівага аканома, фанабэрыстых шляхцюкоў да хітрыкаў Несцеркі, ён усё адно ў кожнай сітуацыі дасягае переваі, пры гэтым нярэдка сутыкаючы працаўнікаў між сабою, выкарыстоўваючы іх для дасягнення ўласнай перамогі і для дапамогі слабейшым.

У беларускіх п’есах-казках часта дзеючымі асобамі выступалі жывёлы. Аднак, за рэдкім выключэннем, гэта былі прадстаўнікі беларускай фаўны. Г. Марчук удала задзейнічаў у адным творы “жыхароў” розных геаграфічных паясоў. Казка “Тушканчык і чароўны чамаданчык” у прыгодніцкім стылі апавядае, як насельнікі беларускіх лясоў (Лось і Заяц), якія ўпадабалі Сусліка і тушканчыка Мікітулю за іх імкненне дапамагчы люду роднай зямлі, дзейсна спрыяюць перамозе над тыранам Пузатым-паласатым, што захапіў уладу ў краіне Тушканіі. Прычым ім трэба прайсці шэраг выпрабаванняў: перамагчы працаўніка са свайго лесу (злую Рысь), вылечыць волата Зубра (тут і прыйшоўся дарэчы чароўны чамаданчык), які ў знак падзякі аказаў дапамогу ва ўстанаўленні справядлівасці і разбіў варожую пагоню за тушканчыкам. Як бачна, мастацкая квінтэсенцыя казкі застаецца традыцыйнай, як і маральныя імператывы, закладзеныя ў ідэі твора. Аднак Г. Марчук праявіў свежы падыход да распрацоўкі дэталей казкі. Напрыклад, вельмі цікава глядзіцца абыгрыванне каштоўнасці чароўнага чамаданчыка, дзе сядзела Рэха, якое ў крытычны момант дапамагло героям. Відавочны паралелі з вядомымі атрыбутамі народных казак: кайстэркай, рогам, абрусам, дудкай і інш.

Нестандартным наборам дзеючых персанажаў і калізій характарызуецца п’еса Г. Марчука “Ясь, Яніна і каралева Аварыя”. Галоўнай мэтай твора з’яўляецца фарміраванне культуры паводзін на дарогах у дзяцей. Выхаванне драматург прапануе ажыццяўляць у нязмушанай форме. Аўтар стварыў казачныя рэаліі жыццю на дарогах, ажывіў яго элементы. Каларытную карціну каралеўства Аварыі запаўняюць, акрамя каралевы, Трагічная Сітуацыя (прынцэса), Няшчасны Выпадак (саветнік каралевы) і інш. У гэтай краіне ўсё падаецца нелагічным, перавернутым. Напрыклад, у якасці лекаў прымяняецца ўдар дубінай па галаве (так лечыцца Аварыя), ад сірэны “хуткай дапамогі” яе жыхарам “нават жыць ахвота”, жахлівая статыстыка ДТЗ – “добры ўраджай” для Трагічнай Сітуацыі. Але ёсць яшчэ і Краіна дарожных знакаў, у якой існаванне грунтуецца на гуманістычных прынцыпах. Паміж гэтымі краінамі, духоўныя асновы якіх першапачаткова несумяшчальныя, антаганістычныя, ідзе барацьба за панаванне іх сістэм каштоўнасцей. Аб’ектамі гэтай барацьбы і адначасова рашаючымі фактарамі перамогі ў ёй з’яўлюцца малодшыя школьнікі – Яніна, якая трапіла ў каралеўства Аварыі, і Ясь – яе непаслухмяны брат, які, каб выратаваць сястру, павінен вывучыць правілы паводзін на дарогах. Складанасць становішча пазітыўна ўплывае на Яся. Ён не толькі дапамагае сястры, але і прадухіляе “тэракт” Аварыі і яе хаўруснікаў супраць першакласнікаў. Такім чынам, адбываецца перавыхаванне хлопчыка, які ўжо сам становіцца прыкладам для пераймання.

Насычаная дзеяннем “вясёлая п’еса-казка” М. Скрыпкі “Прыгоды Таптыжкі і яго сяброў” (1989) мае не толькі забаўляльнае прызначэнне, – у героях-зверанятах дзеці могуць убачыць сябе, рысы свайго характару.

Маладыя персанажы п’есы пазнаюць жыццё – цікавае, часам небяспечнае, і яно не дазваляе легкадумнічаць, хаця і здараюцца ў іх памылкі. Аднак галоўнае – яны шчырыя прыхільнікі дабрыні і сяброўства. І гэта – галоўны жыццёвы арыенцір. Відавочна, твор разлічаны на рэцыпіента малодшага школьнага веку, таму і псіхалагізм характараў, і канфлікт падаюцца спрошчанымі, неглыбокімі. Але ў дадзеным выпадку законы дзіцячай кнігі менавіта такога падыходу і патрабуюць [63, с.119; 212].

Вопыт і традыцыі фальклорнай драматургіі папярэднікаў былі выкарыстаны таксама ў п’есах А. Вярцінскага “Дзякуй, вялікі дзякуй!” (1974), С. Клімковіч “Каваль Рымша” (1981) і “Балада пра белую вішню” (1984), А. Мінкіна “Як Лыска ваўком быў” (1985), У. Ягоўдзіка “Усміхніся, прынцэса…” (1987) і інш. Яшчэ шэраг п’ес быў створаны беларускімі аўтарамі па матывах розных казак: “Сонейка, сваці!” У. Ягоўдзіка, “Канёк-гарбунок” З. Дудзюк, “Прыгоды трох парасят” Н. Мацяш (усе 1985). Многія знаёмыя дзятве героі знайшлі яшчэ адно – драматургічнае – жыццё.

Такім чынам, казкі пасля вайны займаюць свой “пачэсны пасад” сярод іншых жанраў беларускай драматургіі для дзяцей. Больш таго, менавіта яны адраджаюць гэты від дзіцячай літаратуры. Казачныя п’есы атрымліваюць першынство, што натуральна для кантэксту дзіцячага мастацтва.

Асноўнай крыніцай стварэння казак у беларускай драматургіі з’яўляецца народная творчасць, багацце якой дазваляе аўтарам, з аднаго боку, не паўтарацца, знаходзіць усё новыя і новыя матэрыялы, а з другога – шырока імправізаваць і фантазіраваць. Тым не менш казачныя п’есы беларускіх аўтараў таго часу знаходзіліся пад адчувальным уплывам народнай культуры, у канцэптуальнай залежнасці ад фальклору (за выключэннем асобных твораў Г. Марчука). Такая цесная карэляцыя адбілася як на ўвасабленні характараў, так і на вырашэнні канфліктаў. Персанажы выглядаюць дастаткова знаёма, прычым нават тыя, якія спароджаны асабістай выдумкай аўтара. Нярэдка спрацоўвала правіла фальклорнага мастацтва: пратаганістам выступаў ці то персанаж слабы, ці малодшы, ці дзіўнаваты, які ўрэшце ўсё ж дабіваўся ўсяго [81, с.185]. Фальклорны матэрыял забяспечваў натуральнасць і жыццёвасць драматычнага дзейства. Сімптаматычна, што ў той час, калі ў рэалістычнай драматургіі паўнавартаснымі характарамі надзяляліся ў асноўным толькі галоўныя героі [228], характарастварэнне ў п’есах-казках натуральным чынам ахоплівала, як правіла, усіх дзеючых асоб. Актыўнае развіццё драматургічнай казкі падрыхтавала глебу для больш разняволеных і актыўных мастацкіх пошукаў драматургаў у будучым, тым больш што сама жыццёвая рэчаіснасць падштурхоўвала асвойваць новыя тэмы і ўводзіць новых герояў.

Як паказвае даследаванне, развіццё казкі ў савецкі перыяд мела глыбока супярэчлівыя моманты. Яна не заўсёды была ў фаворы тых, хто імкнуўся ўплываць на соцыум, прычым найвастрэй гэта праяўлялася ў часы таталітарызму. Карані такіх супярэчнасцей – у пэўным супрацьстаянні і нават канфрантацыі паміж казкай і сталінска-камуністычнай ідэалогіяй:

1. У казцы, паводле яе лейтматыву, на першым месцы чалавек, у імя якога ідзе барацьба тут і цяпер, а ў камунізме – ідэя светлай будучыні, дзеля якой тут і цяпер можна ахвяраваць чалавекам.

2. У казцы канцэптуальнымі з’яўляюцца матывы цуда і містыкі, шмат паралелей з біблейскімі матывамі. А гэта – не стасуецца з ваяўнічым камуністычным атэізмам .

3. Нарэшце ў казцы ўлада часцей за ўсё з’яўляецца носьбітам зла, ворагам чалавецтва і чалавека. Зразумела, бальшавіцкая дыктатура пралетарыята, паводле яе вызначэння, не магла быць такой уладай, але казка не пакідала ёй іншых шанцаў.

Казку, нават сацыяльна-бытавую, нягледзячы на яе шырокія жанравыя магчымасці, нельга было ўпісаць у каноны сацыялістычнага рэалізму. Іх можна толькі “прымірыць”, знайсці пэўны кансенсус (і то – пры ўмове згоды сацыяльна-палітычнай кан’юнктуры, як гэта сталася ў канцы 1930-х гг. з казкамі В. Вольскага).

Напрыканцы хацелася б у сувязі з гэтым вярнуцца яшчэ раз да казкі Г. Марчука “Надзея сабакі Тэафіла”. Паводле яе, менавіта казкі выступаюць сродкам змагання паспалітага люду. Тэза, агучаная беларускім аўтарам ужо на зыходзе савецкіх часоў, у 1988 г., як паказвае гісторыя, была вядомая ўладзе і раней. Менавіта праз яе можна вытлумачыць перыяды не тое што малой, слабай папулярнасці, але і апалы казкі. Тым не менш, па вышэй цытаваных словах расійскага літаратуразнаўцы А. Несцерава, рацыянальнае кіраванне дзіцячым чытаннем немагчыма [198, с.315]. Дзіцячая непасрэднасць заўсёды будзе патрабаваць эстэтычна і этычна выверaных мастацкіх твораў. А казка – гэта такі жанр, які праходзіў рафінаванне стагоддзямі. Яго патэнцыял немагчыма было праігнараваць, а тым больш бясследна элімінаваць. Таму казачны свет з яго архетыпічнымі жыхарамі і не мог не вярнуцца на актыўныя ролі ў драматургічныя кнігі для дзяцей.

2.2 Рэалістычная дзіцячая драматургія пасляваеннага перыяду: героі і іх псіхалогія

Пасляваеннае адраджэнне ў беларускім літаратурным працэсе “вялікай” п’есы для дзяцей адбывалася далёка не самым актыўным чынам. Да прычын трэба аднесці як нізкі прэстыж гэтай дзялянкі літаратуры, малую ўвагу з боку крытыкі, так і адсутнасць дзяржаўнай падтрымкі. Так, Тэатра юнага гледача пасля вайны не было больш за дзесяць гадоў. Такія акалічнасці абумовілі напачатку каталізацыю аднаактавай драматургіі, прызначанай для аматарскай школьнай сцэны (гл. 2.3). Аднак праблему не ігнаравалі. Усё часцей з’яўляліся водгукі на п’есы для дзяцей (тут неабходна адзначыць публікацыі А. Есакова) [107-109; 145; 206].

Да папулярнай рэвалюцыйнай тэматыкі ў мастацкай літаратуры дадалася яшчэ адна тэма – нядаўняй вайны. Аднак адлюстраванне яе ў творах было разнастайным: ад рэальнага паказу трагічных падзей да падфарбаваных прымітыўнай героікай твораў. Як заўважае кінакрытык В. Нячай, тым часам і «ў дзіцячым кіно Беларусі спалучаліся і суіснавалі дзве асноўныя тэндэнцыі ў аповедзе пра падзеі рэвалюцыі і вайны. Першая тэндэнцыя – працяг традыцый гісторыка-рэвалюцыйных і дыдактычных фільмаў-плакатаў, фільмаў – ідэалагічных схем, дзе маленькія героі былі “паменшаным варыянтам” персанажаў дарослых карцін. Адметнасць такіх стужак – толькі ў тым, што ў іх дзеці здзяйсняюць вялікія подзвігі,

якія, пэўна, па плячы толькі дарослым, яны ўсе падаюцца “маленькімі-вялікімі героямі”. А іх праціўнікі, наадварот, у параўнанні з імі выглядаюць нібы “паменшанымі” – занадта просталінейнымі, нязграбнымі, іх можна лёгка ашукаць і перамагчы. Такая вось своеасаблівая экранная “гульня ў гісторыю” нагадвае дзіцячыя гульні “ў вайну” ці “ў Чапаева”, якія былі ўласцівы падлеткам тых часоў. Другая тэндэнцыя звязана з новым поглядам на ролю чалавека (у тым ліку і маленькага чалавека, падлетка) у гісторыі. Гэты падыход адрозніваецца ўвагай да псіхалогіі герояў, улікам асаблівасцяў іх узросту, разуменнем псіхафізіялагічнага складу дзіцячай натуры, рамантызму светаўспрымання нават у жорсткіх гістарычных абставінах. <...> У іх (у фільмах) адчуваецца рэальная атмасфера часу і праўдзівасць характараў герояў» [205, с.87]. Падобная ж сітуацыя назіралася і ў драматургічным мастацтве для дзяцей.

Дзве п’есы, створаныя на рэальнай фактаграфічнай аснове, – “Юныя мсціўцы” А. Гутковіча і У. Хазанскага (1957) і “Марат Казей” В. Зуба (1964) – адрозніваюцца па сваім гучанні, хаць абедзве прасякнуты антываенным пафасам.

Першая з іх распавядае пра падпольную барацьбу Обальскай арганізацыі “Юныя мсціўцы”. У п’есе няблага перададзена складаная атмасфера ваеннага часу, якая патрабавала пільнасці, стварала варункі, у якіх рэльефней выяўлялася сутнасць чалавека. Гэта дасягаецца перадусім натуральнасцю характараў герояў і іх стасункаў. І хоць крытыка звяртала ўвагу на праблему псіхалагізацыі чалавечых характараў, з якой сутыкнуліся аўтары [164, с.162], варта адзначыць, што ў драматургаў хапіла сродкаў для стварэння жыццёвых псіхалагічных партрэтаў.

Сюжэтная лінія барацьбы з захопнікамі цесна пераплятаецца з асабістымі стасункамі персанажаў: праблемы сяброўства і кахання непасрэдным чынам прысутнічаюць у творы і ўплываюць на агульнае развіццё падзей. Больш таго, вайна запатрабавала канкрэтнага акрэслівання чалавечых стасункаў, ад шчырасці ці, наадварот, двухаблічнасці якіх у экстрэмальнай сітуацыі залежала жыццё. У мірны час здрада сяброўству абарочвалася непрыемнасцямі іншага парадку. Паўсядзённая рэчаіснасць вайны паставіла пад пагрозу існаванне самога чалавека.

Фабула п’есы знешне простая: у падпольную арганізацыю пранікае здраднік, што прыводзіць да яе разгрому. Аўтарскае акцэнтаванне на псіхалагічных перыпетыях надае твору вялікую ступень драматычнасці. Акрамя знешняга канфлікту – паміж персанажамі, носьбітамі пэўных ідэй, калізіі прысутнічаюць і ўнутры саміх герояў, бо адданасць справе часта разыходзіцца з пачуццямі, якія прытупляюць рацыянальнасць дзеянняў.

Заблытанасць сітуацыі, якую стварыла вайна, прасочваецца па характарах дзейных асоб, іх успрыманні таго, што адбываецца. Тут і калабарацыяністы з хцівымі кан’юнктурнымі мэтамі (Куцак, Міша Грачулін), якія перайшлі на законы жывёльнага існавання; і дзяўчына (Тука), якая згубіла маральныя арыенціры і жыве адным днём; і пацыфістычна настроены салдат вермахта (Фрыш), сям’ю якога разбурыла вайна; і патрыятычная моладзь, якая жыве і змагаецца. Некаторым персанажам вайна засціла сапраўдныя вартасці, але многія толькі ў вайну здолелі адэкватна іх ацаніць. “Раней мы не маглі зразумець, якое гэта

шчасце – мір” (словы Андрэя). Ужо ў камеры моладзь зноў вяртаецца да гэтага, блізкага кожнаму, светаўспрымання. Шчасце – “гэта проста... духмяныя травы ў лузе, гэта зоркі ў небе, жыта ў полі, чыстыя воды нашай Абалянкі, гэта... школа, кнігі...” [87, с.44, 87]

В. Зуб п’есу “Марат Казей” імкнуўся стварыць яскрава прыгодніцкай. Таму шмат дэталей, сюжэтных паваротаў выглядаюць не зусім праўдападобнымі, нягледзячы на тое, што твор быў “напісаны на падставе вывучэння багатых фактычных матэрыялаў” [85, с.418]. Можна канстатаваць, што імкненне аўтара надаць напружанасць дзеянню дамінавала над астатнімі важнымі складнікамі драматургіі. Спроба стварыць разнастайнасць у характарах (якія ўдаліся ў вышэйразгледжанай п’есе) засталася рэалізаванай не ў поўнай меры (бадай, такія ж недахопы, на думку тэатральнай крытыкі, мела і пастаноўка [146]). Прычыны малапераканаўчасці п’есы С. Лаўшук бачыць у тым, што драматургу не ставала арыгінальнасці ў бачанні праблемы гераічнага, “таму, відаць, і не ўдалося пранікнуцца яму непаўторнасцю характараў герояў, адметнасцю сітуацый, якія ён паклаў у аснову сюжэтных калізій твора” [164, с.164]. Як піша савецкі тэарэтык літаратуры А. Караганаў, “нельга стварыць паўнавартасны драматургічны вобраз, не паказаўшы рух чалавечай псіхалогіі, працэсы ўнутранага жыцця, дыялектыку душы выяўляемага чалавека” [132, с.142]. Якраз гэтага і бракавала п’есе В. Зуба.

“Не мастацкімі якасцямі, а важнасцю самой тэмы вызначаецца месца гэтай п’есы” [85, с.418], – заўважае Э. Гурэвіч. Аднак у добрым творы павінна быць на належнай вышыні ўсё. Крытэрыем драматургіі з’яўляецца не значнасць тэмы, “першараднае значэнне мае канфлікт, на падставе якога толькі і магчыма развіць драматургічнае дзеянне” [151, с.212]. Канфлікт у сваю чаргу характарызуецца шчыльнай карэляцыяй з характарамі, бо “не столькі характар рухаецца разам з падзеямі, а тым больш услед за імі, колькі падзеі – праз характар” [27, с.14].

На падставе рэальных фактаў, але з вялікай доляй мастацкай выдумкі напісана і яшчэ адна п’еса для дзяцей В. Зуба “Юнацтва рыцара” (1972), у якой па-мастацку асэнсоўваецца станаўленне, эвалюцыя сацыяльна-палітычных поглядаў “жалезнага Фелікса” – Ф. Дзяржынскага. На прыкладзе драматургічнага героя савецкай моладзі паказвалася, як трэба выбіраць свой жыццёвы шлях: Ф. Дзяржынскі, які з прычыны свайго імкнення да справядлівасці спачатку хацеў падацца ў святары, са сталеннем зразумеў, што толькі рэвалюцыйная дзейнасць дапаможа дасягнуць мэты. Дзеля гэтага ён ахвяруе статусам у шляхецкім асяроддзі, якое дэкларавала нацыянальныя памкненні – адраджэнне Польшчы (у той самы час малады Фелікс марыў пра свабоду ўсіх народаў свету), а таксама развітваецца з каханнем у імя справы. Такім чынам ствараўся вобраз для выхавання і пераймання.

Характар героя, як заўважае С. Лаўшук, на працягу ўсёй драмы застаецца статычным: “Галоўны герой фармальна “звязвае” сюжэтныя хады ў адзінае цэлае, але аказваецца па сутнасці бяздзейным. Ён пазбаўлен унутранага развіцця, руху, хоць на першы погляд знаходзіцца ў віры падзей, бо яны аказваюцца знешнімі ў адносінах да характару. ...Светапогляд юнага Дзяржынскага павінен быў трансфармавацца вельмі істотна: ад жадання памагаць людзям у іх пакутах царкоўнымі пропаведзямі да

разумення неабходнасці рэвалюцыйных дзеянняў. Але бяда ў тым, што аўтар не знайшоў пераканаўчых сродкаў, каб паказаць гэта ператварэнне, і шлях гімназіста Дзяржынскага ў рэвалюцыю выпісаны без належнага псіхалагічнага абгрунтавання. <…> Асноўнай прычынай, якая перашкодзіла аўтару дабіцца поўнага поспеху, трэба лічыць тое, што ён імкнуўся паказаць уласна гісторыю характараў і падзей, не раскрываючы ўнутраную сутнасць іх у пэўных сітуацыях. <…> Больш таго, драматург не змог захаваць важнейшае патрабаванне прынцыпу гістарызму – вытлумачыць чалавечыя характары духам эпохі, абставінамі таго часу" [166, с.102-103].

Пакрысе дзіцячая літаратура ўсё больш выцясняла сацыяльны заказ, схіляючыся да прыярытэту агульначалавечых каштоўнасцей. Ідэалагічная афарбоўка ў драматургічных творах для дзяцей з цягам часу нівелявалася, думаецца, з прычыны яе штучнасці, наноснасці і няшчырасці, а такое чулым дзіцячым сэрцам, як неаднаразова ўжо адзначалася педагогамі і дзіцячымі пісьменнікамі, заўважаецца і не прымаецца. Таму сацыяльная рэгламентацыя тут была вымушана адступіць перад гуманістычнай аксіялогіяй, пакінуўшы сабе на гэтай літаратурнай дзялянцы параўнаўча мінімальнае месца.

Многія пастаноўкі тэатраў 1970 – 1980-х гг. сталі завастраць увагу на шчырасці і душэўнай чысціні як маральнай канстанце ў ацэнцы чалавека [145, с.9]. Гэта патрабавала адпаведнай драматургічнай літаратуры.

Адным з першапраходцаў стаў А. Макаёнак з п'есай "Зацюканы апостал" (1969), прысвечанай адвечнай праблеме стасункаў бацькоў і дзяцей. Яе галоўным героем выступае запалітызаваны сын-падлетак, паводле аўтарскай характарыстыкі, гарачлівы, калючы, не раўнуючы камяк нерваў, але і мазгавіты [177, с.83]. "Вобраз Сына супярэчлівы і не заўсёды зразумелы ў сваім самавыражэнні, але цікавы, незвычайны і для гледачоў XXI стагоддзя. <…> У сям'і, дзе пануюць хлусня, усялякія хітрыкі, знешні глянец, з'яўленне такога Малыша заканамернае", – адзначае крытыка [148, с.177]. Сын фактычна з'яўляецца сапраўдным аблiччам чалавечай цывілізацыі, тым бокам, які хочуць схаваць, завуаляваць мама і тата. Ён – не толькі іх дзіця, але і "дзіця гісторыі, дзіця гэтых кніг…" [177, с.92] Хлопец змалку зразумеў, што дарослыя, вучачы дзяцей праўдзе, самі ёю не кіруюцца: "Тата ўяўляе сабой тып закончанага філістэра. <…> Маральныя вартасці Мамы таксама не лепшага гатунку. Праведніца на словах, яна хоча, каб усе жылі па-хрысціянску, а сабе дазваляе іншы раз пэўную вольнасць. Няма чым пахваліцца і Дзеду…" [159, с.254] Адсюль – драматычныя душэўныя і інтэлегібельныя перажыванні Сына. Сваёй п'есай А. Макаёнак не паказвае вырашэння праблемы, а канкрэтызуе яе – пэўную дэгуманізацыю чалавецтва, падштурхоўваючы яго да пошуку адэкватнага выйсця.

У той час назіраецца пэўнае пераасэнсаванне ролі літаратурнага характару: "цэнтральныя станоўчыя героі нібыта і супрацьстаяць сваім антаганістам, але іх і аўтарская ўвага занятая пераважна зусім іншым – высвятленнем пытання, а што, уласна, гэтыя героі з сябе ўяўляюць" [246, с.232]. Гэта адчула і беларуская дзіцячая драматургія. Адметна таксама, што назіраецца дыстанцыяванне аўтараў п'ес ад сацыялагізатарскай рэгламентацыі, і гэта дадае характарам чалавечнасці і душэўнасці.

Гуманізацыя, тэндэнцыі да якой сталі дамінуючымі ў савецкай пасля-

ваеннай літаратуры, ярка прасвечвае ў казачнай драматургіі беларускіх аўтараў (гл. 2.1). Некаторыя рэалістычныя п'есы таксама набывалі рысы казачных жанраў. Так, у п'есе А. Вярцінскага “Скажы сваё імя, салдат” (1975), прызначанай для лялечнага тэатра, вядзецца сур'ёзная размова з дзецьмі пра гераізм воінаў апошняй вайны, пра высакародную памяць нашчадкаў, пра неразлучную сувязь пакаленняў. Драматычная напружанасць, унутраны пафас твора трымаюцца на моцным, шчырым жаданні дзяўчынкі даведацца сапраўднае імя невядомага салдата, якому пастаўлены помнік, на дзіцячым нежаданні мірыцца з несправядлівасцю – з тым, што салдат, які аддаў жыццё за Радзіму, не мае імя: ён павінен яго мець!

Апафеоз наступае, калі помнік ажывае і адкрывае імя невядомага салдата. Што ж удыхнула жыццё ў халодны камень? Аўтар дае алегарычны адказ: жывыя кветкі з той паляны, дзе ў дзяцінстве гуляў герой, прыйшлі да яго апошняга прытулку і прымусілі загаварыць камень. Непаўторная паэзія дзяцінства, сіла яго гуманістычнага пачуцця перамаглі Смерць.

І. Шамякін у гераічнай драме “Дзеці аднаго дома” (1967) паказаў стварэнне дзецьмі партызанскага атрада і іх самаадданае змаганне з захопнікамі. І хаця аўтар не імкнуўся ўпрыгожыць ход падзей, увасобіўшы драматызм становішча, стварыўшы палкія характары, сама эвентуальнасць факталагічнай глебы мае пад сабой вялікую долю наіўнага рамантызму.

Гераічную драму “Шпачок” А. Махнача (1982) С. Лаўшук справядліва называе “адной з самых характэрных п'ес беларускай дзіцячай драматургіі, прысвечаных героіцы Вялікай Айчыннай вайны”, адзначаючы, што “напісана яна з добрым разуменнем дзіцячай псіхалогіі” [155, с.6]. Аўтар удала прадэманстраваў, як бесчалавечная жорсткасць у жыцці суседнічае з праяўленнямі гуманізму, бязмежнага па сваёй сіле і несмяротнага па сваёй сутнасці, бо без яго людзі страцілі б людскасць.

З першых старонак п'есы паўстаюць выразныя характары. Асаблівую душэўнасць атрымала постаць пратаганіста – Васілька, які фактычна стаў увасабленнем тыпу падлетка – барацьбіта супраць захопнікаў. Дзякуючы стварэнню такіх моцных характараў, як Шпачок і іншыя народныя мсціўцы, драма А. Махнача характарызуецца высока мастацкім гучаннем, антываенным пафасам, урэшце добра створанай псіхалагічнай атмасферай.

Тым не менш глыбокая, пададзеная са шчымлівым надрывам драматычнасць падзей у нейкай ступені нівеліруецца злоўжываннем прыгодніцкіх і непраўдападобных элементаў. Рэалістычнасць вобразаў станоўчых герояў не зусім стасуецца з шаржыраванымі партрэтамі ворагаў. Дый першыя іншы раз “пакутуюць” на плакатнасць. Так, у адной з карцін пратаганіст-падлетак сам прыходзіць у дом ворага і артыстычна абдурвае жонку палкоўніка і вартавога. Занадта спрытна ліквідаваўшы двух нямецкіх вайскоўцаў, малады герой выкрадае патрэбныя дакументы. Як бачым, драматург не пазбег тыповых для раскрыцця тэмы памылак, калі ворагі рэпрэзентуюцца ці то тупаватымі, як гэты вартавы Ганс, ці то труслівымі, як Герта, якую Шпачок “замініраваў” вазонам.

Прыклады паказваюць, што ўменне ствараць напружанасць у дзіцячай п'есе на тэму вайны, якім авалодалі беларускія драматургі, не ўберагло некаторыя творы ад пэўнага схематызму ў стварэнні мен-

тальна-эмацыянальнага зместу вобразаў і надуманасці ў дзеяннях. Такое здаралася тады, калі пісьменнікі засяроджваліся пераважна на драматычна-трагічных калізіях ваеннага кантэксту, а не на супярэчнасцях характараў. "…Падзея беспакарана выцясняла з драматургіі яе атрыбутыўныя жанравыя якасці – канфліктнасць, псіхалагізм, развіццё характараў", "пісьменнікі… выяўлялі драматызм барацьбы савецкіх людзей толькі з жорсткімі абставінамі ваеннага часу, не паказваючы непасрэднай барацьбы характараў" [161, с.250]. Тым не менш, нягледзячы на пэўныя недахопы, беларускія аўтары змаглі стварыць у сваіх п'есах, адрасаваных маладому пакаленню, атмасферу, прасякнутую гуманістычным, антываенным пафасам: варта назваць перадусім драмы Н. Мацяш "Крок у бессмяротнасць" (1988), А. Махнача "Гаўрошы Брэсцкай крэпасці" (1974), А. Петрашкевіча "У спадчыну – жыццё" (1985).

Цэлы шэраг п'ес распавядае пра наступствы апошняй вайны, яе ўплыў на падзеі і рэаліі мірнай рэчаіснасці, на пасляваеннае пакаленне. Перажытая вайна нібы высвечвае сапраўдную важкасць маральных каштоўнасцей, за якія змагаліся бацькі і дзяды і якія ігнаруюцца іншы раз новай генерацыяй беларусаў. Маральны нігілізм адмыслова ўкладзены ў вобразы тыповых прадстаўнікоў моладзі. Іх юнацкі максімалізм часам спараджае хібы ў маралі. Аўтары п'ес ствараюць глебу для роздуму, дапамагаюць намацаць жыццёвыя арыенціры, квінтэсенцыяй якіх гучыць думка, выражаная ў словах франтавіка, дзеда галоўных герояў п'есы А. Махнача "І засталася каса ў пракосе" (1988): "Самая высокая пасада на свеце – быць Ча-ла-ве-кам!" [190, с.36] Тэзіс не новы ў літаратуры, але запас мастацкіх доказаў яго інтэрпрэтацыі бязмежны і бясконцы, як само жыццё. Яно пастаянна падкідае чалавецтву задачы, адказ на якія ў мастацтве павінен характарызавацца вышэйшай ступенню гуманізму. Праблема творцаў заключаецца ў самім працэсе мастацкага рашэння экзістэнцыяльных пытанняў.

З шэрагу п'ес акрэсленай тэматыкі вылучаецца ў мастацкім плане драма І. Шамякіна "Экзамен на восень" (1974), галоўным (хаця і не цэнтральным) персанажам якой з'яўляецца былая партызанка Ульяна Паўлаўна. Яна сваім жыццём, прасякнутым простым, без квазіфіласофскіх разважанняў пафасам, стварае вакол сябе аўру чалавекалюбства і гуманізму. Тамаш, яе сын, знаходзячыся на парозе дарослага жыцця, расчароўваецца ў гэтым свеце, бачачы толькі адзін яго бок – бок хцівасці, прагматызму, якім кіруюцца многія. Драматызм абвастраецца тым фактам, што сыны Ульяны Паўлаўны – прыёмныя. Фармальна ад сур'ёзных памылак Тамаша выратоўвае брат Радзіён, які адкрывае яму вочы на жыццёвую амбівалентнасць. Да гэтага ў Тамаша да жыцця і блізкіх былі ў асноўным прэтэнзіі, ён памятаў пра свае правы, а зараз яму нагадалі пра абавязкі. Аднак фактычна, як слушна заўважае С. Лаўшук, сям'я, грамадства і гэты свет трымаецца на такіх асобах, як Ульяна Паўлаўна [165, с.21-22]. І. Шамякін сродкамі літаратуры паказаў, як жыццё парадніла нyродных па крыві людзей і на чым менавіта грунтуецца чалавечнасць. Мараль п'есы беларускага класіка тым самым завочна супрацьпастаўляецца ідэі драмы А. Камю "Непаразуменне", у якой даказваецца, што сваяцтва не ўратоўвае ад пантрагічнай экзістэнцыяльнай самоты і людскога непаразумення (у творы А. Камю маці і дачка, не пазнаўшы сына / брата, з карыслівай мэтай забіваюць

яго). Думаецца, доля рацыі, безумоўна, прысутнічае ў французскага пісьменніка, аднак у сутнасці гуманізму закладзены інтэнцыі да "сусветнай любові" (дарэчы, выраз таго ж А. Камю), іншая справа, што яны носяць ідэальны характар і на практыцы, як ілюструе п'еса І. Шамякіна, не маюць жаданай лёгкасці.

У п'есах, дзе гучыць рэха вайны, асноўны акцэнт робіцца на пераемнасці пакаленнямі каштоўнасцей, якія папярэднікамі былі абаронены ў гады выпрабаванняў і перададзены ў спадчыну маладым. Многія на гэты алтар паклалі жыццё (героі п'есы У. Багдановіча "Дом блакітны і зялёны", 1985), здароўе (Тусналобава-Марчанка – нявыдуманы, узяты з рэальнага жыцця персанаж п'есы У. Ліпскага "Крутыя вёрсты", 1986; дзед з драмы А. Махнача "І засталася каса ў пракосе"). Прыклады гэтых людзей уражваюць і ўзрушваюць моладзь, цаглінкі шчасця якой самаахвярна закладаліся ранейшымі пакаленнямі, пакінуўшымі "ў спадчыну – жыццё" (назва драмы А. Петрашкевіча). Аднак мастацкая рэалізацыя ідэй згаданых твораў грашыць дэкаратыўнай сентэнцыйнасцю: пэўныя вобразы ў аўтарскай інтэрпрэтацыі нібы спаборнічаюць у выяўленні правільнасці, прыкладнасці, многія героі не атрымліваюць паўнавартаснай характарыстычнай абмалёўкі. Да таго ж шкодзіць сюжэтная падагнанасць пад жаданы вынік, калі дзеянні персанажаў відавочна не могуць быць праўдападобнымі, як, напрыклад, лясныя перыпетыі Максіма і Янкі (А. Махнача "І засталася каса ў пракосе").

Увогуле яшчэ ў пачатку 1970-х гг. адзначаўся крызіс у "вялікай" драматургіі, кіна- і тэлепрадукцыі для дзяцей [252, с.9]. Але ўжо праз некалькі гадоў М. Танк гаварыў аб адваротным [253]. Тым не менш драматургія па-ранейшаму значна саступала па дасягненнях і выніках дзіцячым паэзіі і прозе, якія нярэдка кампенсавалі недахоп мастацкага матэрыялу для тэатраў.

Крызіс быў пераадолены. У вялікай ступені – дзякуючы прыліву ў сферу драматургіі для дзяцей і юнацтва новай генерацыі пісьменнікаў. У драматургію для дзяцей удыхнулі подых філасафічнасці. У цэнтр увагі многіх п'ес ставіцца праблема выбару і сэнсу чалавечага існавання.

П'есы розных аўтараў і розных жанраў: камедыя І. Шамякіна "Залаты медаль" (1979), дыялогі Я. Шабана "Сіні снег" (1982), лірычная аповесць у дыялогах В. Лукшы "Калі вяртаюцца буслы" (1982) і драматычная аповесць А. Дударава "Выбар" (1976), – збліжаюцца не толькі храналагічна, але і падабенствам характараў некаторых герояў, большасць з якіх — маладыя людзі, актуальнасцю праблем. Галоўнае ж падабенства заключаецца ў пабудове сюжэтнай лініі. Перад маладымі героямі кожнай п'есы паўстае выпрабаванне, жыццёвы экзамен "на сталасць, на чалавечую годнасць" (словы Ігара Паўлавіча, настаўніка літаратуры з "Залатога медаля") [267, с.22]. Толькі ступень складанасці іспыту ў кожнай п'есе розная. Напрыклад, героі І. Шамякіна, школьнікі-выпускнікі, пастаўлены перад неабходнасцю маральнага выбару. Шакіраваныя несправядлівымі дзеяннямі дырэктара школы Шумілы, яны са шчырасцю юнацкага максімалізму выказалі пратэст, які хоць і застаўся безвыніковым, але выявіў тэндэнцыі развіцця характараў, высокамаральнасць вучняў.

Найбольш экстрэмальныя варункі створаны А. Дударавым. У яго п'есе галоўны герой вымушаны рабіць выбар не паміж класічным чорным і белым, як сказана ў "Сінім снезе" [265, с.222], а выбіраць, згод-

на з экзістэнцыялістам А. Камю, паміж кепскім і горшым, раскрываючы сутнасць экзістэнцыі, сэнс свайго існавання. Героі “Выбару” і іншых п’ес А. Дударава ўпарта шукаюць ісціну, упэўніваючыся, што ўвесь шлях чалавецтва – пакутлівы пошук яе. Увесь час яны знаходзяцца ў стане пастаяннай незадаволенасці неадпаведнасцю мары і рэальнасці, што нараджае пакутлівае адчуванне тугі, трывогі, небяспекі. Праблема сэнсу жыцця ўспрымаецца героямі А. Дударава праз асэнсаванне факта канчатковасці чалавечага існавання [16, с.5].

Зрэшты, праблема сэнсу жыцця востра выяўляецца ў кожнай з гэтых п’ес. Аўтары прымушаюць чытача глядзець на гэту праблему праз прызму агульначалавечых каштоўнасцей, меркаваць, ці знаходзіцца яе выражэнне ў рэчышчы маралі, падмуркам якой з’яўляецца ”закон чалавечага сумлення” (словы Крынкіна з “Выбару”) [103, с.147], адказнасць, што нясе чалавек на працягу свайго жыцця, адказнасць не толькі перад грамадствам, якое можна падмануць, абхітрыць і г. д., захаваўшы чалавечае аблічча, гэта значыць, знешнюю адказнасць, але і адказнасць унутраную — перад сваім сумленнем. Прагматызм у спробах герояў устанавіць рацыянальныя нормы маралі часта вядзе якраз да яе скажэння. Напрыклад, Дробаў, рэтранслюючы “практычна-рэалістычную, жорсткапрагматычную пазіцыю” [158, с.18-19], матэматычным шляхам даказвае антыгуманнасць учынку вадзіцеля танка Шабуні, які, выратаваўшы хлопчыка, не змог захаваць жыццё экіпажу, у тым ліку сабе, бо смерць дзіцяці азначала б духоўную пагібель танкіста. “Канфлікт паміж асобай і асяроддзем… разгортваецца тут як антыномія двух падыходаў да ацэнкі чалавечых учынкаў: першы – рацыянальны, груба прагматычны, другі – пачуццёвы, суб’ектыўны, які бярэ ў разлік такія паняцці, як “душа”, “ідэал”, “міласэрнасць” у іх эмацыянальным спектры” [48, с.250].

Сюжэты згаданых п’ес падобны не толькі паказам выпрабаванняў герояў “на чалавечую годнасць”, але і прысутнасцю сюжэтных ліній кахання, што асабліва актуальна для твораў, прызначаных перш за ўсё юнацтву. Тым больш што без кахання жыццё чалавека не можа мець сэнсу. Аўтары быццам ва ўнісон сцвярджаюць, што толькі тады каханне аказваецца моцным, калі яно заснавана на шчырасці закаханых, насамрэч пазбаўленай вульгарнага прагматызму і эгаізму. Лепей горкая праўда, чым салодкі падман — прымаўка, як ніякая іншая, падыходзіць у дадзеным выпадку. Адваротнае ёй развіццё падзей у п’есе А. Дударава ледзь не прывяло да трагедыі: дзяўчына, не ведаючы, што каханы загінуў, думаючы пра яго як пра ашуканца, зрабіла спробу самагубства. А ў “Сінім снезе” Я. Шабана распадаецца сям’я з-за хцівых прагматычных дзеянняў героя, бо яго жонка кахала зусім не таго чалавека, якім ён зрабіўся з цягам часу.

Паказальна, што згаданыя творы вучаць бачыць не толькі знешнюю прыгажосць людзей, а перш за ўсё — унутранае хараство. Найбольш яркім прыкладам з усіх персанажаў п’ес выступае Жэня з п’есы І. Шамякіна “Залаты медаль”, што ніколі не жыла для сябе, а заўсёды дбала пра іншых. Яраславу спатрэбілася пяць гадоў, каб зразумець, што шчасце хадзіла побач, што шчасце — не кан’юнктуршчыца Саша, а ціхая, добрая Жэня, якая, нягледзячы на свой драматычны лёс, не зрабілася чэрствай. У дадзенай п’есе бачыцца наследаванне спецыфіцы чэхаўскага характарастварэння, калі “драматург не вынаходзіць той ці іншы ха-

рактар, навязваючы яму пэўны лад думак і рэгламентаў паводзін. Ён бярэ персанажаў проста з жыцця і выяўляе іх не ў нейкія ўнікальна-гераічныя, лёсавызначальныя моманты, а, бадай, у самыя празаічныя – шэрыя, будзённыя моманты, на арэне паўсядзённасці, якая якраз і з'яўляецца магутнейшым фактарам фарміравання тых ці іншых рысаў характару" [9].

Менавіта да звычайнага школьнага працэсу звярнулася і Г. Каржанеўская ў п'есе "Зуб мудрасці" (1984) і прадэманстравала, у што можа развіцца шэраговая праблема, калі яе вырашэнне будзе датычыцца людзей з характарамі ўпартымі. У дадзеным выпадку гэта вучань-выпускнік Віктар Малашэўскі, юнацкі максімалізм якога падштурхнуў да ўцёкаў з-за нездавальняючай гадавой адзнакі па гісторыі, і яго настаўніца-гісторык Надзея Мікалаеўна з "характарам адкрытым, рэзкім, просталінейным" [135, с.24]. Адбываецца драма – з пакутамі і вострымі перажываннямі, бадай, для ўсіх. Урэшце Віктар прызнае сваю віну, сваю гарачасць: "Злосць душыла, усяму свету хацелася адпомсціць" [135, с.33]. Але некаторыя вынікі паправіць ужо было немагчыма: п'еса заканчваецца на тым, што яго маці, якую зваліў інсульт, становіцца зусім блага. Лейтматыў п'есы гучыць як папярэджанне, як заклік не быць катэгарычным у дачыненні да акружэння, перадусім самага блізкага, бо вельмі часта катэгарычнасць і прынцыповасць з'яўляюцца дэструктыўнымі ў стасунках, кожны ж чалавек прагне перш за ўсё далікатнасці.

Такім чынам, аўтары згаданых п'ес на прыкладзе сваіх герояў паказваюць некаторыя мадэлі чалавечых узаемаадносін, падказваюць юнакам і дзяўчатам шляхі ў выбары жыццёвых арыенціраў. Разгледжаныя п'есы пры ўсіх іх адметнасцях сведчаць, што агульначалавечыя каштоўнасці не толькі не адыходзяць у гісторыю, як гэта дэкларуюць некаторыя песімістычна настроеныя філосафы, але актуалізуюцца яшчэ ў большай ступені, што абумоўлена сённяшняй складанасцю жыцця грамадства ў цэлым і чалавека ў прыватнасці. XX стагоддзе сталася часам кантрастаў, давёўшы і пазітыўныя, і негатыўныя з'явы да свайго апагею. Чалавецтву не трэба забываць горкія ўрокі гісторыі, таму падрастаючае пакаленне павінна з маленства ўсведамляць важнасць гуманістычных прынцыпаў. Менавіта яны ляжаць у аснове сапраўднай літаратуры. Творы беларускіх драматургаў, асабліва прызначаныя маладому чытачу, таксама сцвярджаюць важнасць маральных імператываў для кожнага чалавека ці, па А. Дудараву, "законаў чалавечага сумлення". Праблема сэнсу жыцця ў прааналізаваных п'есах вырашаецца ў духу А. Салжаніцына: "жить не по лжи". У гэтым бачыцца іх ідэйнае адзінства і знітаванасць з працэсам сусветнай літаратуры.

Наогул жа, як канстатавала яшчэ ў пачатку 1980-х гг. Э. Гурэвіч, у нашым дзіцячым рэпертуары сучаснасць у яе розных аспектах, і перш за ўсё – для падлетка, які хоча ўбачыць у тэатры самога сябе, была прадстаўлена бедна [82, с.231-232]. А многія з п'ес, што з'яўляліся, ствараліся хаця і ў добрым, але па вялікім рахунку аднастайным ключы: ад герояў дзеля пабудовы асабістага жыцця патрабавалася зрабіць правільны маральны выбар (найбольш яскравы прыклад – пратаганісты "Сіняга снегу" Я. Шабана). Канечне, з іншага боку дылема выбару, бадай што, найважнейшая ў дадзеным выпадку. Аднак такая схема спараджала трошкі

шаблоннае функцыянаванне характараў многіх маладых людзей, недастатковую раскрытасць унутранага свету герояў: не выбар залежаў ад "станоўчасці" характару, а полюснасць характару ўстанаўлівалася ад таго ці іншага жыццёвага кроку. Між тым, паводле Гегеля, сіла характару ў тым, што не ён выбірае, а сам з'яўляецца тым, што ён хоча і здзяйсняе [69, с.593]. А паколькі "праблема характару – гэта заўсёды і праблема мастацкага майстэрства" [41, с.5], то праблема характару з'яўляецца і крытэрыем мастацкага майстэрства.

Унутраны свет у падлеткавым, юнацкім узросце вельмі складаны, што вымушае ад драматурга большай пільнасці і адначасова дае прастор для фантазіі. Як іншы раз здаецца, у дзеючых асобах, якія прэтэндуюць на прыклад для пераймання, не хапае мастацкіх фарбаў харызматычнасці, якімі валодаюць казачныя персанажы (успомнім Несцерку). Аўтарам трэба ўлічваць, што, па словах Х. Артэгі-І-Гасэта, "людзям падабаецца п'еса тады, калі яны змаглі захапіцца чалавечымі лёсамі, паказанымі ім" [207, с.447], што "без мастацкага асэнсавання фактаў звычайнага штодзённага жыцця твор не можа атрымацца ўдалым, бо характар чалавека, яго светапогляд фарміруюць перш за ўсё штодзённыя праявы жыцця" [27, с.8]. А гэта значыць ізноў паўстае праблема стварэння праўдзіва жыццёвага мастацкага характару, які б з'яўляўся праяўленнем пэўных, характэрных дадзенаму грамадству і дадзенаму часу якасцей, заключаў бы ў сваёй індывідуальнай абалонцы абагульняючае ядро, у якім былі б сканцэнтраваны якасці прадстаўніка пэўнай нацыі і пэўнага грамадскага ладу [150, с.7], бо "дзе няма характару чалавека, – там ілюстрацыя" [214, с.2]. Характар жа заключаецца ў тым, што дзеючая асоба выяўляе які-кольвек напрамак волі [13, с.37]. Без належнай характараграфіі п'есы не адбудзецца мастацкай рэалізацыі самага вострага канфлікту, найвастрэйшых супярэчнасцей. Таму што іх носьбітамі могуць быць толькі характары. Менавіта характар "ператварае сітуацыю ў канфлікт, г. зн. вызначае *заканамернае разгортванне аднаго-адзінага сюжэту,* які, у сваю чаргу, цалкам рэалізуе характар" [254, с.256]. Прычым супярэчнасць можа ўзнікнуць як паміж індывідамі, так і паміж групамі характараў. Больш таго, бываюць канфлікты ўнутраныя: сам характар заключае ў сабе супярэчлівыя тэндэнцыі. Розныя характары па-рознаму паводзяць сябе ў аднолькавай сітуацыі. Хаця нельга не прызнаць, што змадэляваныя аўтарам сітуацыі могуць і павінны накладаць прынцыповы адбітак на характарастварэнне: "у сапраўдным мастацкім творы заўсёды бачна, як узаемадачыненні персанажаў дзейнічаюць на сам іх характар..." [28, с.460].

Неадназначнымі па мастацкіх якасцях атрымаліся і п'есы на ваенную тэматыку, самую папулярную з тэматычнага спектру беларускай драматургіі для дзяцей у той перыяд. Па-сапраўднаму ўдалых п'ес аказался няшмат. Але галоўная іх заслуга ў тым, што яны адыгралі прынцыпова значную ролю ў працэсе гуманізацыі літаратуры для дзяцей, прыкметна пацяснілі ідэалагічную рэгламентацыю. Іншым разам і прынцып гістарызму прыносіўся ў ахвяру рэалізацыі мастацкай задумы. Тут варта прыслухацца да аўтарытэтных даследчыкаў літаратуры. С. Лаўшук, абапіраючыся на словы В. Гюго пра тое, што

драма пакідае гісторыі знешняе і бярэ сабе ўнутраны, жыццёвы бок, дэкларуе: "Не трэба шукаць чыстай гісторыі ў гістарычных п'есах, як не трэба пісьменнікам некрытычна ісці за падзеямі, за дакументальнасцю. Задача мастака перш за ўсё ў выяўленні ўнутранай, гуманістычнай сутнасці гістарычнага факта, якая можа быць перададзена толькі праз душу непасрэдных удзельнікаў адлюстроўваемага" [167, с.58].

Можна канстатаваць, што пры агульным павышэнні ўзроўню ў параўнанні з п'есамі-казкамі дзіцячая драматургія сацыяльна-гістарычнага кірунку пасля вайны выглядае слабей у якасным, мастацкім плане. Такі літаратурны від, як казка, традыцыйна замацаваўся ў якасці дзіцячага. Да таго ж казка прайшла шматсотгадовую эвалюцыю, у ходзе якой вывяраліся, шліфаваліся і сюжэтныя калізіі, і мастацкія характары. Несумненна, сказалася і адсутнасць паспяховага практычнага досведу ў беларускіх літаратараў у распрацоўцы дзіцячых п'ес на гістарычную тэматыку. Гэта дэтэрмінавала недапрацаванасць сістэмы вобразаў і характараў некаторых п'ес. У выкарыстанні матэрыялаў для стварэння дзіцячых п'ес пра мінулае пісьменнікі абмяжоўваліся толькі савецкім часам. Багатае нацыянальнае мінулае і яго каларытныя вобразы абміналіся.

Тым не менш неаспрэчнымі з'яўляюцца і поспехі тагачасных п'ес для дзяцей рэалістычнай паэтыкі. Акрэслілася перавага эстэтычнага над сацыяльна-палітычным у п'есах. Шэраг характараў (Шпачок А. Махнача, Ульяна Паўлаўна і Жэня І. Шамякіна) сталі запамінальнай з'явай як славеснага, так і сцэнічнага мастацтва Беларусі, пацвердзіўшы, што "сапраўды мастацкім з'яўляецца характар, які арганічна спалучае значныя агульначалавечыя якасці і памкненні з ярка выражанай індывідуальнасцю" [11, с.89].

Неабходна адзначыць у беларускіх п'есах для дзяцей і пашырэнне творчага асэнсавання псіхалогіі за кошт яе мастацкай вівісекцыі на прыкладзе пэўных драматычных герояў. Унутраныя канфлікты ўвогуле не характэрны для дзіцячай драматургіі. Іх часам глыбокая латэнтнасць занадта складаная для ўспрымання і чытацкай, і глядацкай аўдыторыяй. Таму характарастварэнне з прымяненнем унутранага канфлікту, так папулярнае ў п'есах увогуле, не заўсёды знаходзіць увасабленне ў драматургіі для дзяцей, якая – у адрозненне ад прозы – не мае магчымасці з дапамогай такіх мастацкіх сродкаў, як разгорнутыя словы аўтара ці ўнутраныя маналогі, данесці ўсе тонкасці да чытача. Аднак і нельга сказаць, што драматургія для дзяцей не асвойвае гэту тэрыторыю. І калі ў адрасаваных самым малодшым узроставым катэгорыям творах гэтага асваення яшчэ не відаць, то ўжо пачынаючы з п'ес, разлічаных на падлеткава-юнацкую аўдыторыю, назіраецца выразная тэндэнцыя да псіхалагізацыі характару часта ў вялікай ступені з прымяненнем мастацкай тэхнікі менавіта ўнутранага канфлікту.

2.3 Аднаактавая п'еса ў 1950 – 1980-я гг.: выхаваўчы патэнцыял характараў і канфліктаў

"Малая" драматургічная форма ў беларускай літаратуры пакінула значны след. У пасляваенны час аднаактоўкі ў колькасным плане нават пераважалі.

Аднаактавая п’еса мае спецыфіку. “Стварэнне атмасферы п’есы – шлях да таго, каб пашырыць і паглыбіць малую прастору аднаактавай п’есы, не павялічваючы пры гэтым яе фактычны аб’ём” [22, с.11]. П’еса з аднаго акта звычайна адлюстроўвае кульмінацыю падзей, завязка якіх часам застаецца фармальна па-за тэкстам ці сцэнай, а развіццё, калі і паказана, то вельмі імклівa і лаканічна [142; 224]. Таму пазастаронкавыя ці пазасцэнічныя калізіі павінны быць празрыстымі. Не менш складанай у “малой” драматургіі з’яўляецца канструкцыя характараў. На абмалёўку вобраза проста няма часу, таму аўтару трэба быць пераканаўчым і праўдзівым. Гэта можа прывесці да пэўнай схематызацыі: парушэння логікі ўнутранага жыцця вобраза, паспешнасці падзей, нематываваных учынкаў [22, с.10]. Аднаактоўка павінна быць даходлівай, актуальнай і аператыўнай, а большую яе частку павінен займаць непасрэдна канфлікт (прычым яго значэнне не можа звужацца малой формай); да таго ж усе элементы аднаактоўкі, перадусім характары, вымагаюць асабліва завостранай праўдзівасці і жыццёвасці.

Што датычыцца дзіцячых аднаактовак, то іх стварэнне адбываецца больш складана, бо да агульных законаў малой формы дадаюцца законы дзіцячага ўспрымання. У адрозненне ад аднактовай драматургіі для дарослых, у большасці сваёй сацыяльна ці нават палітычна заангажаванай, сярод дзіцячых аднаактовак пераважаюць творы на тэмы, якія заўсёды турбуюць падрастаючае пакаленне (праўда, і ў іх можа прысутнічаць сацыяльнасць, але не заўсёды як дамінанта), а таксама на казачныя сюжэты і матывы.

Найбольш папулярнай для распрацоўкі стала школьная тэматыка – спрыяльная глеба для вырашэння маральна-этычных праблем дзяцей і падлеткаў. Драматургі часта звярталіся да момантаў, найбольш вострых і супярэчлівых, каб з дапамогай мастацкага слова, змадэляваўшы тыповую жыццёвую сітуацыю, падказаць правільныя хады маладому чалавеку. Бо “мастацкае мадэліраванне – гэта праверка ідэі жыццём і выяўленне істотных бакоў рэчаіснасці і чалавечых характараў у святле той ці іншай вобразнай канцэпцыі” [111, с.45]. Шматграннасць жыцця школьнікаў дала падставы для стварэння аднаактовак розных жанраў – ад смешных сцэнак да псіхалагічна складаных п’ес у адной дзеі, што дае магчымасць разглядаць пад рознымі вугламі падобныя праблемы і – адпаведна – адлюстроўваць розную праблематыку, якая турбуе школьнікаў. Праўда, гэта іншы раз прыводзіла да дубліравання і схематызму.

Вялікая колькасць аднаактовак прысвечана непасрэдна працэсу вучобы з мэтай павысіць адказнасць вучня. Сюжэт аднаактавых п’ес часта грунтуецца на паказе імкненняў некаторай катэгорыі вучняў палегчыць сабе навучанне або зусім яго пазбегнуць падманным шляхам, што, як правіла, заканчваецца камічна для ўсіх, акрамя саміх штукароў. Выкрываюцца рознага роду хітрыкі: сімуляцыя (“Хвароба Грышы Карыткі” І. Вярыгі (1956), “Праведалі” Х. Мальцінскага (1968)), хованкі ў шафу ці майстраванне радыё дзеля падказак (“Аперацыя “Шафа” (1967) і “Не на тым коніку” (1963) В. Зуба). Аднак пабудова канфлікту, замешаным на досціпах і гумары, у большасці п’ес не набывае сатырычнай сілы, нібы аўтары баяліся ёю абцяжарваць жартоўныя творы для дзяцей. У такім выпадку вобразы, якія сталі аб’ектамі насмешак, могуць працаваць на-

суперак выхаваўчым задачам і не спрыяць імкненню пазбавіцца тых заганаў, якімі былі надзелены персанажы п'ес з намёкам на атаясамленне з такімі ж бакамі псіхалогіі рэальных вучняў.

Тыповасць пэўных адмоўных рыс характараў школьнікаў, якія драматургі маглі падгледзець у рэчаіснасці, калі і атрымлівала адэкватнае ўвасабленне ў мастацкіх вобразах (балазе іх лёгкая пазнавальнасць не патрабавала складаных выяўленчых сродкаў і прыёмаў), дык часта не знаходзіла ў многіх такога развіцця, каб і жыццёвая верагоднасць захавалася, і канфлікт быў вырашаны без мастацкіх страт. Напрыклад, у Грышкі Карыткі праясненне наступае яшчэ больш-менш дэтэрмінавана, падмацавана папярэднім даволі пераканаўчым дзеяннем: “Смейцеся з мяне, гультая і грубіяна!..” [65, с.19] (Толькі выражана тое праясненне фразай ненатуральнай.) У некаторых жа іншых выпадках перавыхаванне даецца зусім лёгка: дастаткова пагодкам з іншай школы прапанаваць сябраваць на глебе добрай вучобы, а то і проста пасарамаціць – і вучань кардынальна змяняе свае адносіны да вучобы (“Сіла ў калектыве” П. Рунца (1952) і “Пецева сіла” А. Махнача (1959)). Больш праўдападобна, хоць і з зададзенай схематычнасцю, выглядаюць перамены ў характары Пеці з п'есы В. Зуба “ЧВА” (1972), які праз месяц пасля атрымання ліста з прызнаннем яго першынства ў недысцыплінаванасці перавыхоўваецца і яшчэ, даведаўшыся пра ўчынены аднакласнікамі падлог, дзякуе ім за гэта (праўда, такая расцягнутасць у часе фактычна пакідае п'есу па-за аднаактавай формай).

Некаторыя аднаактоўкі хутчэй з разраду драматургічнага нонсенсу. Так, Міця з п'есы Х. Мальцінскага “Пасля ўрокаў” (1969), атрымаўшы “двойку”, спісвае дыктант у сябра. Дарослыя выкрываюць іх дзеянні і дыдактычна сарамацяць. Першакласнік Лёня з “Першай пяцёркі” (1969) таго ж аўтара, згубіўшы сшытак, плача, а калі сусед знайшоў, радуецца. Калі першая з гэтых п'ес пры адсутнасці мастацкасці ўсё ж мела ідэю, то ў другой яе не назіраецца. Вобразы прадстаўлены толькі намінатыўна, без намёку на хоць нейкае характарыстычнае напаўненне.

Цікава тое, што падстановая праца К. Крапівы “Канфлікт – аснова п'есы”, якая ўбачыла свет у 1954 г., не стала дзейсным арыенцірам для большасці беларускіх аўтараў аднаактавай дзіцячай драматургіі, хаця ў працы выкрываліся і папярэджваліся многія “хваробы” п'ес, рабіліся акадэмічныя падказкі да напісання твораў. Многія “малыя” п'есы, якія тут разглядаюцца, ледзь не ілюстравалі тэзісы з працы класіка, напрыклад: “слабасць канфлікту… звычайна цягне за сабой слабасць кампазіцыі, вяласць сюжэту, схематызм і беднасць у паказе дзеючых асоб”, “не грунтоўны, не дзейсны канфлікт” можа прывесці да тэорыі бесканфліктнасці, “дзеючыя асобы павінны быць пастаўлены ў такія ўзаемаадносіны, каб яны без нацяжкі, без штучных сітуацый выяўлялі тыя свае якасці, якія з'яўляюцца неабходнымі для развіцця аўтарскага замыслу”, “надуманасць сітуацыі, дрэнна пабудаваныя ўзаемаадносіны людзей, адсутнасць тае спружыны, якая прывяла б у рух усіх дзеючых асоб, могуць загубіць самы найлепшы аўтарскі замысел. У выніку замест яркага мастацкага твора часта атрымліваецца схема, у якой усё правільна пададзена, але непераканаўча паказана ў жывых чалавечых вобразах” [151, с.212-215].

Як правіла, уздымаемыя ў аднаактоўках сацыяльныя праблемы вырашаюцца ў строга рэалістычнай манеры, а пошукі новых сродкаў увасаблення характараў і іх узаемадачыненняў вяліся асцярожна. А дарэмна. Як даказаў В. Зуб сваёй п'есай "Не прапусцім" (1954), зварот, напрыклад, да антрапамарфічнай метафорыкі, адушаўлення негатыўных з'яў і сутыкнення іх з рэальнымі школьнікамі, з якімі іх пагодкі-рэцыпіенты могуць атаясамліваць сябе, стаў крыніцай для разгортвання дынамічных калізій. У дадзеным выпадку вучні паспяхова справіліся з Двойкай, Пустазеллем і Лянотай, што хацелі пранікнуць у новы навучальны год. Для гэтага спатрэбілася стаdo ранне школьнікаў у вучобе і працы: яны адлупцавалі "дыверсантаў" добрымі адзнакамі і прапалолі. А калі нехта трапляў пад уплыў шкоднікаў, то такіх сумеснымі намаганнямі "падцягвалі". І падагульненне з непрыкметнай дыдактыкай гучыць менавіта з вуснаў Двойкі: "Адзін за ўсіх і ўсе за аднаго… Вось таму ім і са мной удалося досыць лёгка расправіцца" [118, с.60].

Больш складаныя маральна-этычныя сітуацыі школьнікаў вырашаюцца ў іншым, не заўсёды камедыйным ключы. Праўда, драматургі часам дапускаюць перабор лабавой сентэнцыйнасці. У цэнтры ўвагі часта знаходзіцца праблема сумлення, а іншыя яе дапаўняюць, дапамагаючы шырэй раскрыцца.

Паказальную і разам з тым на дзіва натуральную і вострую сітуацыю для сваіх герояў стварыў М. Алтухоў у п'есе "Два капітаны" (1959). Кепскі вучань Грыша прапануе саперніку Віці (яны абодва капітаны хакейных каманд) паддацца ў фінале на ўзаемавыгадных умовах: сам ён павысіць аўтарытэт сярод настаўнікаў і не раскажа аб тым, што Віціна сяброўка Люда разбіла акварыум. Аднак, аказваецца, складанай сітуацыя з'яўлялася толькі пры ўмове няшчырасці герояў. Люда, прызнаўшыся ва ўсім, даказала, што выйсце – у сумленных паводзінах чалавека. У адваротным выпадку ўзнікае блытаніна, якая можа пацягнуць за сабой новы падман і выставіць чалавека ў непрывабным святле. Гэта заканамернасць даказваецца яшчэ ў некалькіх п'есах: "Квяцісты паркаль" М. Алтухова (1960), "Гронка вінаграду" Х. Мальцінскага і Р. Рэлеса (1963), "Выкруціўся" М. Скрыпкі (1968), "Тройка" С. Свірыдава (1954) і інш. Героі пералічаных твораў трапляюць у прыкрае становішча, яшчэ больш непрыемнае, чым тое, якое б магло быць, калі б яны не выкручваліся з мэтай павышэння сваёй рэпутацыі: "Адна мана заўсёды цягне за сабой другую. <…> Лепш два разы згубіць, чым адзін раз зманіць" (словы Зіны з "Квяцістага паркалю") [6, с.117]. У аднаактоўцы В. Зуба "Дружная сям'я" (1955) становішча Васі, якога з-за праблем з дысцыплінай і паспяховасцю маглі не ўзяць у падарожжа, пагоршылася – пасля выяўлення праўды пра выратавальніка дзяўчынкі. Але да гонару класа Васю не сталі цурацца ці высмейваць: "Мы – дружная сям'я і горача перажываем адзін за аднаго" (словы Маі) [117, с.10]. І гэта абнадзейвае, бо ў атмасферы эмпатыі ствараецца большая верагоднасць перавыхавання, у што п'еса схіляе верыць – у тым ліку дзякуючы ўмеламу стварэнню характараў маладых герояў, для кожнага з якіх, нягледзячы на хранатопную вузкасць формы, "аўтар знаходзіць і індывідуальныя рысы". А вось вобразы дарослых (тут урач Марыя Паўлаўна) гэтага пазбаўлены, яны выконваюць толькі дапаможную функцыю, што, як адзначае М. Модэль, характэрна і для іншых п'ес з шэрагу так званай школьнай драматургіі

[194, с.157-158]. Аўтары такім чынам папярэджваюць чытача, да чаго можа прывесці падман, выхоўваюць яго на чужых памылках. Здаровы смех з такіх камбінатараў, як Рыгор і Янка ("Абы ціха" А. Дзялендзіка (1964)), Жорка ("Бабуля памагла" Х. Мальцінскага і Р. Рэлеса (1964)), Лёня і Янка ("Каша" М. Герчыка (1965)), – яшчэ ці не лепшы для герояў вынік. У большасці выпадкаў героі п'ес, "шукальнікі" лягчэйшай долі за кошт сваіх таварышаў аўтарамі падводзяцца да духоўнай эвалюцыі, вынікам якой становіцца разуменне сваіх памылак, пакуты сумлення і перавыхаванне. Але словы тагачаснай крытыкі адносна "Тройкі" С. Свірыдава, што "мнагапланавасць не дала магчымасці глыбока адлюстраваць падзеі, раскрыць характары герояў, зрабіць вобразы жывымі, запамінальнымі" і да т. п. [224], датычацца і некаторых іншых п'ес.

Тэма працоўнага выхавання заняла значнае месца ў тагачаснай драматургіі для дзяцей, але не ва ўсіх п'есах знайшла належнае мастацкае вырашэнне. У аднаактоўцы В. Зуба "Ля кастра" (1955) няўмека Міхась выглядае пройгрышна ў параўнанні з выпадковым стрэчным падлеткам, а спрабуючы выкруціцца, церпіць поўны крах. Міхась наглядна і пераканаўча праілюстраваў, як рабіць не трэба, бо кепікі могуць абярнуцца ў адрас іх аўтара. У той жа час сціпласць і працавітасць яго візаві не патрабуюць дадатковага падмацавання.

У большасці п'ес праблемы працоўнага выхавання вырашаліся спрошчана, плакатна, з дэманстратыўнай павучальнасцю: маўляў, трэба працаваць, трэба старацца. Характары ў такіх творах, іх дзеянні, не маючы патрэбнай аднаактоўкам вастрыні, не выклікаюць асаблівага інтарэсу. Заўважна, што аўтары нібыта прытрымліваліся адной схемы: той, хто стараецца і працуе, атрымае ўрэшце ўзнагароду, а той, хто праяўляе двухаблічнасць, выязджае за кошт іншых, будзе выяўлены і пакараны ("Ля птушніка" Х. Мальцінскага і Р. Рэлеса (1964), "Ля вогнішча" А. Махнача (1961), "Першыя крокі самастойнасці" М. Скрыпкі (1969)).

У выніку аналізу разгледжаных п'ес выяўлецца, што маралітэ не здольнае замяніць удалыя прыклады драматургічнага дзейства. Мараль можа падавацца як рэзюмэ, імператыўна, але карэктна. Лепей, калі яна не адкрыта агучана, а створаны ўсе перадумовы для яе эвалюцыі ў свядомасці ўспрымальніка, для выхаваўчага ўздзеяння на яго сумленне праз прыклад літаратурных герояў. Неабходна сцерагчыся ненатуральнасці ў характарастварэнні, патрэбна, падкрэсліваў Арыстоцель, каб характар быў кангеніяльны, праўдападобны і паслядоўны [15, с.1085-1086], бо выхаваўчыя задачы, калі рэцыпіент не паверыць у верагоднасць дзеянняў і стасункаў персанажаў, могуць абярнуцца адваротным вынікам – скептыцызмам адносна перамогі справядлівасці.

Мала створана аднаактовак, у якіх можна павучыцца на станоўчых прыкладах маладых герояў (зрэшты гэта было праблемай усяго тагачаснага літаратурнага працэсу [46; 179-180; 193; 204; 266; 273 і інш.]). Напрыклад, А. Есакоў заўважае, што "ў В. Зуба некаторыя адмоўныя вобразы ярчэйшыя, характар іх больш акрэслены, дзеянне больш канкрэтнае" [109]. Думаецца, падобныя словы можна дастасаваць і да многіх п'ес іншых драматургаў. Напрыклад, Казік і Саня ў займальнай п'есе У. Краўчанкі "Наш добры друг" (1959) з першых слоў выглядаюць больш рэльефна, чым іх антыподы.

Канечне, нельга скідваць з рахунку развагі на гэты конт К. Крапівы:

“Іншы раз драматурга дакараюць за тое, што ў яго адмоўныя вобразы напісаны залішне ярка. Такі дакор гучыць даволі дзіўна. Нібы яркае адлюстраванне адмоўнага ідзе яму, г. зн. адмоўнаму, на карысць. Наадварот, чым ярчэй паказана адмоўнае, тым мацнейшы ўдар, нанесены яму. Калі ж адмоўныя вобразы атрымаліся бледнымі, значыць, зло не раскрыта да канца, значыць, драматург не выканаў свае асноўнай задачы, значыць, сатырычнай камедыі не атрымалася” [271, с.129]. У той час з’явілася «такая “тэорыя”, што складанасць характару – гэта ўвогуле прэрыгатыва не станоўчых, а адмоўных герояў. І менавіта таму, маўляў, больш пераканаўчымі атрымліваюцца вобразы адмоўныя» [41, с.8]. Але, як неўзабаве савецкае літаратуразнаўства слушна сцвердзіла, “толькі праз вобраз станоўчага героя эстэтычны ідэал набывае жыццесцвярджальны змест” [5, с.92], бо “праблема характару ў літаратуры – гэта заўсёды і праблема маральна-эстэтычная” [41, с.37]. Тым больш што “пры іншых роўных умовах мастацкі твор, які выражае станоўчы характар, вышэй мастацкага твора, які выражае адмоўны характар” [258, с.314]. А гэта прынцопова важна для дзіцячай літаратуры.

Напрыклад, у п’есе А. Махнача “Прабач, пляменнічак” (1961) сумленне, сціпласць Юркі пераконліва сведчаць аб тым, што гэтыя якасці нельга страчваць ні пры якіх абставінах. Юрка аказаўся маральна вышэй за сваю цётку Зіну Паўлаўну. Ёй жа, каб гэта зразумець, патрэбна было супадзенне: менавіта яе сына, а свайго стрыечнага брата выратаваў Юрка на рэчцы. Герой п’есы М. Алтухова “Штрафное ачко” (1974) Андрэй, пакінуўшы самавольна лагер, тым самым парушыў дысцыпліну, але ў той жа час выратаваў дзяўчынку. Ён не прызнаваўся, але яе маці пазнала хлопца. Аўтар праз сітуацыю і персанажа паказаў неадназначнасць не толькі канкрэтнага жыццёвага выпадку, але і праз яго – усяго жыцця і людзей. Несумненна адно: у людскіх стасунках павінны прэваліраваць лепшыя чалавечыя якасці. Вобраз Андрэя выглядае вельмі сімпатычна, нягледзячы на непаседлівасць героя, якая прыводзіць да парушэння дысцыпліны. Бо галоўнымі яго рысамі з’яўляюцца ўсё ж сціпласць і смеласць.

Вырашэнне праблем сяброўства і калектывізму наўпрост залежыць ад сумлення, выяўленне якога драматургі канструіруюць праз пэўныя сюжэты. Напрыклад, В. Зуб у “Выпрабаванні” (1956) стварае складаную сітуацыю, заснаваную на старой аксіёме – “верны сябар пазнаецца ў бядзе”. З трох хлопцаў, што патрапілі пасля крушэння лодкі на востраў, адзін аказваецца панікёрам і пры першай жа магчымасці ўцякае з выспы, пакінуўшы таварышаў, словы якіх з падзякай востраву гучаць як падагульненне: “Праз цябе мы пазналі, чаго кожны з нас варты” [116, с.50]. П’есы адрозніваюцца па вастрыні канфлікту. Часцей назіраецца простае канстатаванне, што толькі ў калектыве чалавек можа цалкам рэалізавацца (“Няхай прыходзяць” А. Махнача (1962), “Разам лягчэй” Х. Жычкі (1964), “У зоне піянерскага дзеяння” Х. Мальцінскага (1968)). Адсутнасць вастрыні канфлікту датычыцца некаторых аднаактовак, дзе калектыў выступае як выхаваўчы асяродак. Вова (“Першае пытанне” А. Макаёнка (1952)), Юрка (“Сіла ў калектыве” П. Рунца (1952)), Міця (“Пецева сіла” А. Махнача (1959)), як сцвярджаюць аўтары, пасля натацый таварышаў сталі іншымі, сур’ёзна задумаліся над сваімі недахопамі. Але ці натуральны такі ход падзей – пытанне рытарычнае. Дзейснага і

сапраўднага вырашэння ўзнятай праблемы драматургі не паказалі.

Уплыў культу асобы і тэорыі бесканфліктнасці не прайшоў бясследна для дзіцячай аднаактавай драматургіі, што крытыкай было адразу адзначана [109; 193]. М. Модэль крытыкуе драматургаў (В. Зуба, У. Няфёда, А. Махнача) за некаторую прымітыўнасць і абмежаванасць вобразаў, адсутнасць іх індывідуалізацыі [194]. Характар жа, нават самы тыповы, можа адбыцца паўнакроўным у творы толькі пры ўмове яго індывідуалізацыі. “Для свайго актыўнага ажыццяўлення яны (усеагульныя субстанцыяльныя сілы дзеяння. – *А. Т.*) маюць патрэбу ў чалавечай *індывідуальнасці,* у якой яны выступаюць як рухаючы *пафас*. Усеагульны змест гэтых сілаў павінен самкнуцца ў сабе і паўстаць у асобных індывідах як *цэласнасць і адзінкавасць.* Такой цэласнасцю з’яўляецца чалавек у сваёй канкрэтнай духоўнасці і суб’ектыўнасці, цэльная чалавечая індывідуальнасць як характар” [68, с.244].

Прычыну ўзнікнення тэорыі бесканфліктнасці крытык-эмігрант А. Адамовіч у многім вытлумачвае тым, што на месцы культу асобы ў савецкім мастацтве паўсталі іншыя культы – партыі, калектыву, працы, якія ледзь не становяцца самі суб’ектамі дзеяння [4, с.670]. І хаця ў дзіцячую літаратуру азначаная замена пранікла не ў такой ступені, як у дарослую, элементы тых культаў знаходзяцца і ў драматургіі для дзяцей, што прыводзіць да пэўнага збяднення характараў, дэвальвацыі іх арыгінальнасці і каштоўнасці. Савецкае літаратуразнаўства таксама бачыла, што “бесканфліктнасць шкодзіць не толькі сюжэту п’есы, – яна забівае драматычныя характары” [132, с.152].

Тэорыя бесканфліктнасці адбілася на сэнсавай напоўненасці некаторых п’ес (“Дзесьці на Алтаі” А. Махнача (1956), “Сіні пясок” П. Рунца (1959), “У калгасную галерэю” І. Ісачанкі (1963), “Падарунак” М. Алтухова (1974), “Першая пяцёрка” (1964) і “Падарунак Дзеду Марозу” (1968) Х. Мальцінскага). У іх прысутнічаюць толькі намёкі на канфлікт, а нейкіх палярных супрацьстаянняў характараў ці пераадолення персанажамі жыццёва важных перашкод, праблем не назіраецца. Так, малалетні Віця з п’есы “Дзесьці на Алтаі” А. Махнача просіцца ў саўгас, каб стаць механікам. Галоўныя героі І. Ісачанкі хочуць для калгаснай галерэі зрабіць сюрпрыз настаўніцы ў выглядзе яе партрэта. А школьнікі ў названай п’есе М. Алтухова па прыкладу аўтарытэтнага чалавека пагаджаюцца заняцца вышываннем. Персанажы і так выступаюць станоўчымі ў п’есах, аднак аўтары паказваюць, што можна старацца быць яшчэ лепшымі. Улічваючы розны час напісання, калі тэорыя бесканфліктнасці засталася ў мінулым, можна меркаваць, што аўтары ў дадзеных выпадках падышлі надта спрошчана наогул да літаратуры для дзяцей. Мастацкі свет такіх п’ес выглядае прымітыўна. Замест рэальных жыццёвых супярэчнасцей аўтары дэманстравалі ўсеагульную сентыментальную псеўдагармонію і ідэальных герояў. Парушаліся не толькі каноны аднаактоўкі, якія прадпісваюць ёй вастрыню сюжэту, дынамізм дзеяння, але і патрабаванні да дзіцячай кнігі ў цэлым.

Аднак не трэба блытаць тыя п’есы, якія трапілі пад уплыў тэорыі бесканфліктнасці, з дасціпнымі драматургічнымі сцэнкамі-жартамі (“Асобае даручэнне” С. Дворнікава (1959), “Робат” М. Алтухова (1974)), што адлюстроўваюць стракатасць школьнага жыцця, развіваюць пачуццё гумару, выхоўваюць культуру гэтага пачуцця, хаця ў п’есах

адсутнічае канфлікт у звычайным яго разуменні сутыкнення дзвюх дыялектычна палярных сіл. Гэтыя творы можна назваць камедыяй хутчэй не характараў, а сітуацый. Да таго ж п'есы на прыкладах персанажаў пераконваюць, што ў характарах людзей няма адназначнасці і нельга быць катэгарычным у ацэнках. Так, Чыжык, якога ў рамках "асобага даручэння" ўзяліся перавыхаваць, аказаўся далёка не горшым за "выхавальнікаў", паказаўшы, што і яны не ідэалы. Гэтакім чынам С. Дворнікаў знайшоў нетрывіяльны паварот у стасунках персанажаў, нечаканы на фоне большасці тагачасных аднаактовак.

Тэма вайны, якая хоць і паўплывала істотным чынам на развіццё літаратуры, у аднаактавай драматургіі для дзяцей не стала папулярнай, бо патрабавала шырокага падзейнага ахопу. Нешматлікія спробы мастацкага адлюстравання непасрэдна ваенных момантаў у сваіх калізіях прымітыўныя і жыццёва непраўдзівыя, а характары напампаваныя таннай героікай ("Каштоўны скрутак" М. Лупсякова (1950), "Помста" С. Свірыдава (1952), "Мы будзем жыць" А. Махнача (1964)).

Не валодаюць вастрынёй дзеяння і акрэсленасцю характараў п'есы на тэму "рэха вайны" ("Вышыня 88" (1953) і "Незвычайная сустрэча" (1958) В. Зуба). У першай з іх піянеры без асаблівых цяжкасцей, па падказцы таварышаў знаходзяць магілу героя, а ў другой – выпадковасць зводзіць у адным месцы маці і вывезеную да Германіі ў маленстве дачку, якая вярнулася на радзіму, дзе жыццё, па яе меркаванні, лепшае.

"Халодная вайна" таксама знайшла адбітак у некалькіх дзіцячых аднаактоўках публіцыстычнага характару. У іх СССР супрацьпастаўляецца заходняму свету, дзе дзеці пакутуюць і мараць аб савецкім ладзе ("Дзеці розных народаў" В. Зуба (1951) і "Белыя галубы" У. Краўчанкі (1956)). Нягледзячы на палітычную заангажаванасць і прапагандысцкую ролю, думаецца, п'есы варта разглядаць як пазітыўную з'яву таго часу. Па-першае, яны пашыралі праблемна-тэматычны спектр дзіцячай драматургіі, а па-другое, мелі яркую гуманістычную скіраванасць, прасякнутасць антываенным пафасам. Да таго ж самі канфлікты цікавыя, хоць і з прыкметнай доляй надуманасці ў сюжэтах і стварэнні мастацкіх характараў дзеля ідэйнай канкрэтызацыі твораў.

У далейшым "малая" драматургія губляе папулярнасць. Праўда, сярод аўтараў дзіцячых аднаактовак з'явілася і некалькі новых імёнаў: І. Шамякін, П. Місько, П. Васілеўскі, У. Багдановіч... Аднак ніхто з іх не акцэнтаваў сваёй творчай увагі на малой драматургічнай форме. Тым больш што аднаактавымі многія "малыя" п'есы для дзяцей 1970 – 1980-х гг. можна назваць толькі з некаторай доляй умоўнасці, бо і фармальна, і фактычна, і па змесце, і па ідэі яны не зусім адпавядаюць канонам аднаактовак. Напрыклад, падзейныя маштабы іншы раз ускладняюцца элементамі рэтраспекцыі ("Дом блакітны і зялёны" У. Багдановіча (1985), "Крутыя вёрсты" У. Ліпскага (1986)), а такая кампазіцыя не характэрная для "малой" п'есы; у некаторых назіраецца зацягнутасць сюжэту, які, акрамя ідэйнага стрыжня, мае шэраг адгалінаванняў ("І засталася каса ў пракосе..." А. Махнача (1988), "Канфлікт мясцовага значэння" П. Місько (1989)), што ў класічнай аднаактоўцы, несумненна, было б лішнім. Сцэнічная ўскладненасць гэтых п'ес з'яўляецца перашкодай для пастаноўкі на аматарскай сцэне. Такія рысы, як сацыяльная актуальнасць і аператыўнасць аднаактоўкі таксама страціліся: у большасці

сваёй яны перасталі быць водгукамі на падзеі, тэмы і праблемы менавіта свайго часу. І калі нейкі перыяд можна было яшчэ спажываць патэнцыял "малой" драматургіі 1950 – 1960-х гг., то (трэба мець на ўвазе хуткаплынны працэс "старэння" гэтай драматургічнай формы) неўзабаве тыя набыткі сталі надта архаічнымі.

Па фармальных і фактычных адзнаках да аднаактовак гэтага перыяду можна аднесці толькі некалькі п'ес.

Камедыя І. Шамякіна "Баталія на лузе" (1972) крытыкуе выхаванне, якое атрымаў у сям'і Юрка. Маці вучыць яго быць маральна правільным (у яе разуменні), дысцыплінаваным, прышчапляе прагматызм у сяброўстве і каханні, адвучваючы ад шчырасці, хоча, каб яму жылося лягчэй, часта за кошт іншых. Пісьменнік на канкрэтным, абгрунтаваным прыкладзе паказвае, да чаго прыводзіць такая "палітыка": Юрка і маці застаюцца адны – такія "сябры" нікому не патрэбны. Аўтар не прымушае смяяцца і кпіць іншых персанажаў п'есы з прыстасаванцаў. Апошнія з-за сваіх псіхалагічных установак і поглядаў на паводзіны ў соцыуме самі сябе заганяюць у камічнае становішча.

Сцэны з жыцця бацькоў і дзяцей П. Васілеўскага "2х2=?" (1988) уздымаюць праблемы стасункаў юнацтва і дарослых у сённяшняй іх інтэрпрэтацыі. Усіх сцэн трынаццаць. Яны не маюць адзінага сюжэту, толькі героі застаюцца тыя самыя. Драматург мадэліруе розныя жыццёвыя сітуацыі, уздымаючы і вырашаючы праблемы шырокага спектру: вучоба, знешні выгляд моладзі, адносіны да алкаголю, філасофскія праблемы і г. д., – многае цікавіць аўтара. Персанажы сцэн неадназначныя: дзеці больш шчырыя і рамантычныя, старэйшае пакаленне часта надта прагматычнае, што лічыцца дарослымі нармальным і вартым пераймання. Канфлікт заключаецца ў сутыкненні двух гэтых светаў і вырашаецца на карысць шчырасці (характэрнай для моладзі, але не заўсёды ёй уласцівай, таму атаясамленне маладосці і шчырасці было б некарэктным). На жаль, П. Васілеўскі не пазбегнуў сухасці і маралізатарства, што заўсёды падсцерагае пісьменнікаў, якія закранаюць такія праблемы. Дыялогі падаюцца нейкімі дакументальнымі і рэпартажнымі, адчуваецца недахоп літаратурна-мастацкіх сродкаў для рэпрэзентацыі ўзаемастасункаў. Вопыт гэтых сцэн яшчэ раз паказвае, што аднаактоўка – п'еса ўсё ж адной праблемы і стварыць драматургічныя "каралі", насаджваючы на нейкі агульны стрыжань шэраг п'ес-пацерак, практычна немагчыма.

Цікавая сюжэтная задумка ўвасоблена В. Ткачовым у аднаактоўцы "Дублёр" (1988). Скакун Віктар, навучэнец ПТВ, у якасці выхаваўчага эксперыменту на адзін дзень пастаўлены выконваючым абавязкі дырэктара. Дагэтуль недысцыплінаваны вучань адчуў на асабістай скуры ўвесь цяжар настаўніцкай працы, што кардынальна змяніла яго адносіны да выкладчыкаў. П'еса дазваляе юнаму чытачу пабываць хоць бы ілюзорна на месцы тых, хто дае яму веды і выхаванне, паказвае, якая гэта цяжкая праца, чаго часта нігілістычная моладзь не заўважае.

Аднаактавая форма амаль знікае. Пасляваенны савецкі перыяд развіцця аднаактавай формы беларускай драматургіі для дзяцей выразна падзяляецца на два храналагічныя адрэзкі. І калі першы з іх (да 1970-х гг.) характарызуецца колькаснай насычанасцю аднаактовак на старонках разнастайных выданняў, то наступны наадварот – іх малалікасцю.

Тым не менш відавочны якасны прагрэс п’ес. Больш сур’ёзнымі і жыццёвымі сталі сюжэты і вырашэнне канфліктаў, а характары ў сваёй большасці набылі натуральнасць.

Праблематыка аднаактовак мае выразны педагагічны напрамак – выхаванне ў дзецях сумленнасці, шчырасці, сяброўства, калектывізму, узаемавыручкі, стараннасці. Многія аўтары не змаглі пераадолець адкрытага дыдактызму і схематычнай спрошчанасці, што шкодзіла творам у мастацка-эстэтычным плане: дзеянне атрымлівалася вялым, а характары малакроўнымі. Сапраўдная літаратура патрабуе, каб у творы не было аўтарскай зададзенасці, прадвызначанасці [200, с.18], што не дазволіла адбыцца многім аднаактоўкам. “Калі характар нясе ў сабе толькі нейкія абстрактныя агульныя рысы, ён страчвае жывасць” [11, с.89]. Відавочна, старая парада Ф. Гегеля, “ствараючы драму, накіроўваць свой погляд на сцэну, якая не можа абысціся без драматычнае жыццёвасці” [69, с.565], у дадзенай сітуацыі актуалізуецца яшчэ ў большай, чым звычайна, ступені, бо “малая” драматургічная форма разлічана на тэатральныя калектывы самых розных узроўняў, што тым больш абавязвае аўтара выдаваць лепшы твор – каб мінімізаваць творчыя праблемы ў спасціжэнні глыбіні характараў і сутнасці канфлікту.

* * *

Увогуле пасляваенны перыяд характарызуецца пераглядам мастацкіх падыходаў. Беларуская дзіцячая драматургія ў многім падкарэкціравала вектары свайго развіцця, адмовіўшыся ад строгага падпарадкавання сацыяльна-палітычнай рэгламентацыі на карысць жыццёвасці і мастацкасці, што ў сваю чаргу абумовіла ўзнікненне шырокага спектру п’ес.

На поўную моц загучала драматургічная казка. Абапіраючыся на багаты фальклорны патэнцыял, аўтары казачных п’ес стварылі шэраг моцных, рэльефных характараў, змаглі раскрыць класічны канфлікт у небанальных дзеяннях і сюжэтах (п’есы “За лясамі дрымучымі” А. Вольскага і П. Макаля, “Сярэбраная табакерка” М. Алтухова, “Дай вады, калодзеж!” П. Макаля, “Шукайце кветку-папараць” Г. Каржанеўскай, “Новыя прыгоды Несцеркі” Г. Марчука і інш.). Пры захаванні значнай залежнасці ад беларускага фальклору ў п’есах-казках тым часам назіралася асваенне новых матэрыялаў і падыходаў, што спарадзіла шэраг арыгінальных і нетыповых вобразаў і характараў, а таксама сюжэтных калізій (п’есы “Джанат” Э Агняцвет, “Цвёрды арэшак” М. Алтухова, “Гефест – друг Праметэя” А. Вярцінскага, “Тушканчык і чароўны чамаданчык” і “Ясь, Яніна і каралева Аварыя” Г. Марчука).

Трывалай заставалася рэалістычная плынь у беларускай драматургіі для дзяцей. Галоўныя характары сталі цвёрдымі носьбітамі не палітычных ідэй, а гуманістычных каштоўнасцей (выдзелім у першую чаргу Васілька – галоўнага героя драмы “Шпачок” А. Махнача і Жэню з “Залатога медаля” І. Шамякіна). І хоць належнага мастацкага ўзроўню дасягнулі далёка не ўсе творы, варта адзначыць таксама п’есы “Скажы сваё імя, салдат” А. Вярцінскага, “Выбар” А. Дударава, “Экзамен на восень” І. Шамякіна, галоўныя дзеючыя асобы ў якіх даволі характарныя, са сваёй адметнай жыццёвай пазіцыяй.

Шырокую распрацаванасць атрымала “малая” драматургічная форма з яе першаснай выхаваўчай функцыяй. Галоўнай праблемай беларускіх аднаактавых п’ес стала характарастварэнне, што наўпрост адбілася на мастацкасці твораў. Асноўная маса адрасаваных дзецям аднаактовак характарызуецца штучнасцю дзейства, маралізатарствам, плакатнасцю, схематычнасцю (яскравымі прыкладамі з’яўляюцца п’есы “Пасля ўрокаў” Х. Мальцінскага, “Дзесьці на Алтаі” А. Махнача, “Сіла ў калектыве” П. Рунца і інш.). Аднак у гэты час ясна і непахісна ўсталёўваецца крытэрый чалавечнасці для кожнага персанажа. Пры вывядзенні на сцэну жыццёвых характарных вобразаў, пастаўленых у праўдападобную, магчымую ў рэальнасці сітуацыю, якая патрабуе тэрміновага вырашэння, утварае натуральныя сутыкненні, калізіі, урэшце канфлікт. Адносна ўдалыя мастацкія прыклады такіх дзіцячых аднаактовак былі і ў беларускай драматургіі: “Асобае даручэнне” С. Дворнікава, “Прабач, пляменнічак” А. Махнача, “Баталія на лузе” І. Шамякіна, “Не прапусцім” і “Дружная сям’я” В. Зуба, “Робат”, “Квяцісты паркаль” і “Два капітаны” М. Алтухова.

РАЗДЗЕЛ 3
БЕЛАРУСКАЯ ДЗІЦЯЧАЯ ДРАМАТУРГІЯ НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ: ТРАДЫЦЫІ І НАВАТАРСТВА

3.1 Праблема рэалістычнага характару ў беларускіх п’есах для дзяцей на тэмы мінулага і сучаснага жыцця

Дзіцячая літаратура заўсёды залежала ад часавага фактару: кожнае пакаленне ў сілу сваіх ментальна-культурных асаблівасцей характарызуецца пэўнай арыгінальнасцю ў эстэтычна-этычным успрыманні. З прычыны сваёй складанасці (як мастацкай, так і функцыянальнай) драматургія найвастрэй перажывае перманентныя перамены ў рэцыпіенце: дзеці становяцца сёння дарослымі раней, больш абазнанымі, чым папярэдняе пакаленне. Кола іх праблем таксама трансфармавалася, значна пашырыўшыся. А гэта ў сваю чаргу пацягнула за сабой адпаведную рэакцыю пісьменнікаў, якія пішуць для падрастаючага пакалення. Каб заставацца цікавым, неабходна зараз больш, чым калі-небудзь, адпавядаць надзённым хваляванням чытачоў, якія хацелі б бачыць у літаратуры адлюстраванне не менш складаных, чым у іх, характараў.

Нягледзячы на сацыяльную дынаміку, якая пранікла і ў дзіцячы свет, аднаактавая форма не папулярызуецца апошнім часам, хаця, здавалася б, эпоха перамен – гэта якраз час для такіх аператыўных твораў, як аднаактоўка, таму што іншым відам драматургіі цяжка паспець за сённяшнімі сацыяльнымі трансфармацыямі. Сучасным прыкладам малой драматургічнай формы можна лічыць п’есу А. Федарэнкі “Рэпетыцыя” (1995), у якой уздымаецца праблема непаразуменняў паміж вучнямі і настаўнікамі, калі апошнія не маюць ніякага жадання разумець маладое пакаленне. Класнаму калектыву патрэбна прадставіць на конкурс арыгінальную сцэнку. Усе прапануемыя вучнямі варыянты, неардынарныя і актуальныя, не задавальняюць настаўніка, які ўрэшце ўхваляе тое, ад чаго спачатку сам адмаўляўся, – прымітыўную і банальную сцэнку. Першапачатковыя словы, у якіх настаўнік выяўляўся нібыта чалавекам прагрэсіўным, на практыцы былі зусім забыты, а ён сам, спрабуючы дагадзіць “і нашым, і вашым”, аказаўся прыстасаванцам і кан’юнктуршчыкам [185, с.57].

У адрозненне ад жывых, тыповых і ў той сітуацыі антаганістычных характараў “Рэпетыцыі” вобразы яшчэ адной п’есы А. Федарэнкі “Гульня, або Здарэнне на дачы” (2003) выйшлі з-пад пяра аўтара размаітымі і аморфнымі, як, зрэшты, і канфлікт, асабліва яго развязка. Вобразы ж школьнікаў-пратаганістаў у сцэнках В. Ткачова “Задачка” (2001) і Н. Башлаковай “Залатое правіла” (2003) атрымаліся занадта сухімі, і наўрад ці нават сцэна зможа іх ажывіць. А характар, як заўважана, з’яўляецца “пачаткам арганізуючым” [37, с.450]. Аўтарам не ўдалося паўнавартаснае характарастварэнне.

А. Саскавец у аднаактоўцы “Старэйшы брат” (2003) распрацоўвае тэму збяднення часткі грамадства, што закранае і лёс дзіцяці. Аднак аўтарка, відаць, патрапіла пад уплыў памылковага меркавання, што ў

творах для дзяцей не патрэбна “завастраць” канфліктнасць. У яе п’есе праблема адсутнасці мінімальнага дабрабыту вырашаецца спрошчана: праз газетную абвестку старэйшага брата добрыя людзі даведваюцца пра цяжкае становішча сям’і ды вырашаюць дапамагаць. Пры прапанаванай сістэме вобразаў канфлікту і не магло быць. Супярэчнасці паміж героямі і абставінамі, у якіх тыя апынуліся, канфліктам назваць нельга: становішча асіроцелых дзяцей паляпшаецца пры адной думцы пра гэта. А абставіны дзеяння ў драматургічным творы не могуць заставацца толькі знешнімі ў дачыненні да характару [76, с.189]. Атрымалася тое, ад чаго перасцерагалі яшчэ раней савецкія крытыкі драматургіі: “Тут не можа быць пераменшвання тых цяжкасцей, якія могуць сустрэцца на жыццёвым шляху, – трэба рыхтавацца да іх пераадолення. <...> У дзіцячай п’есе, як і ў любой іншай абавязковая вастрыня і актуальнасць праблематыкі, смеласць праўдзівых адкрыццяў жыццёвых калізій, а не абяздушаная ілюстрацыя да іх” [175, с.13]. Да таго ж “канфлікт па сваёй прыродзе патрабуе пэўнасці характару, учынкі і мова павінны выражаць дастаткова ясна скіраванасць волі і страсці героя” [11, с.74].

Значна вышэйшым мастацкім узроўнем характарызуюцца п’есы, адрасаваныя падлеткам і юнацтву. Тэмы ўздымаюцца даволі важкія. Характары ў п’есах псіхалагічна складаныя, заглыбленыя, што вымушае задумацца рэцыпіента, падштурхоўвае да фарміравання асабістай пазіцыі.

Адна з цэнтральных філасофскіх праблем асэнсоўваецца Г. Марчуком у меладраме “Каханне маё нешчаслівае” (1998) – праблема сэнсу чалавечага існавання, якое ў драматурга ўскладняецца варункамі эпохі сацыяльных перамен і – адпаведна – перамен каштоўнасных. Найцяжэй даводзіцца моладзі: яна стаіць на ростанях жыцця, кшталтуе свае аксіялагічныя прыярытэты. Знаходзяцца і “настаўнікі”, якія спрабуюць прывіць маладым людзям логіку жывёльных паводзінаў у свеце. Такім з’яўляецца Арнольд – бытавы філосаф-дэкадэнт. Для гэтага персанажа агульначалавечыя каштоўнасці аказваюцца шкодным атавізмам. Яго мараль і стыль жыцця – быць “як акула” [186, с.157], а мэта – эгаістычнае задавальненне сваіх інтарэсаў любымі сродкамі – з’яўляюцца яўна антычалавечнымі, скіраванымі супраць грамадства. У Арнольда не бачна нават прыкмет сумлення, што азначае дэградацыю чалавека да прымітыўных біялагічных інстынктаў. На другім полюсе знаходзіцца старшакласнік Пётр, які праз жыццёвыя цяжкасці спачатку нібыта пераймае каштоўнасці Арнольда, аднак пакуты сумлення маладога героя высвечваюць праўдзівыя маральныя арыенціры. Гегелеўскае палажэнне, што “сапраўдны характар дзейнічае па асабістай ініцыятыве і не дапускае, каб іншы думаў і вырашаў за яго” [68, с.250], цалкам прымяняльна да фігуры Пятра. Г. Марчуку трэба аддаць належнае і ў стварэнні іншых характараў, якія адэкватна перадаюць, чым жыве значная частка сучаснай моладзі і грамадства. Аўтар на прыкладзе сваіх герояў дэманструе, што “праблема характару ў літаратуры XX ст. – гэта праблема зваротнай рэакцыі чалавека, які адчувае шматкроць узмоцнены ў параўнанні з мінулымі часамі ціск аб’ектыўнага свету” [37, с.444]. Агульны фон драматургічнага дзейства п’есы халодны. Але рашэннем маладога пратаганіста абазначаецца аптымістычны напрамак развіцця як героя, так і яго акружэння.

Сугучнай з п’есай Г. Марчука па духу і па некаторых рысах характараў

дзеючых асоб з'яўляецца рускамоўная п'еса А. Дзялендзіка "Восы" (2003). Аўтар паказвае супярэчлівыя натуры старшакласнікаў Алеся і Валеры, якім за выхадкі пагражае выключэнне са школы. Прычыну такіх паводзінаў алегарычна вытлумачвае Света: "Калі я была маленькай, то думала, што восы – гэта пчолы, якім у дзяцінстве недадалі цяпла і любові. Таму яны выраслі нядобрымі. А калі патрапяць у яшчэ горшыя ўмовы, то становяцца злоснымі агрэсіўнымі шэршнямі" [90, с.138]. Сапраўды, доля ў хлопцаў складаная: у няпоўных сем'ях яны паспыталі горкага жыцця. Тым не менш яны не зрабіліся самаўпэўненымі, чэрствымі, цынічнымі, як іх пагодак Барыс – сын бандыта-бізнесмена, ці двухаблічнымі, як староста іх класа Кіра. Фактычна персанажы ўвасабляюць канфлікт дзвух каштоўнасных сістэм: вечныя жыццёвыя вартасці знаходзяцца пад пагрозай замены навеянымі зменлівым часам каштоўнасцямі. І хаця Алесь і Валера яшчэ цалкам не вызначыліся ў сапраўдных, вечных аксіялагічных арыенцірах, яны знаходзяцца на шляху да іх ўсведамлення. Верыцца, што яны з яго не саб'юцца ў тым ліку дзякуючы Свеце, якая праяўляе хрысціянскае чалавекалюбства нават да тых, хто, па людскіх меркаваннях, таго і не заслугоўвае. Так, ёй шкода Барыса, напышлівы свет якога пасля арышту бацькі імгненна разбурыўся. Далейшую эвалюцыю характараў А. Дзялендзік, як і Г. Марчук, пакідае па-за рамкамі п'есы. Аднак відавочна, пры ўсіх супярэчнасцях маладыя героі могуць стаць прыкладамі сваім рэальным таварышам, тыповымі рысамі якіх надзелены героі п'ес. І адмоўнае, і станоўчае падказвае, як зрабіць правільны выбар, не паддацца на спакусу ўяўных, прывідных каштоўнасцей.

А. Дудараў заўжды распрацоўваў складаныя тэмы, і п'еса "Кім" (2000) не стала выключэннем. Цэнтральнай праблемай твора з'яўляецца выздараўленне дзяўчыны Юлі, над жыццём якой навіс дамоклаў меч зоны (відавочна, радыяцыйнай). Але выздараўленне (маральнае) патрэбна і яшчэ аднаму герою – крымінальнаму дзеячу Каралёву. Характары названых персанажаў увасабляюць фактычна квінтэсенцыю адпаведна гуманізму і бесчалавечнасці: Юля, нягледзячы на абмежаванасць у матэрыяльных сродках, апякуецца яшчэ і трыма дзецьмі, а вельмі заможны Каралёў адчувае недахоп звычайнай дабрыні. Каб зразумець гэта, яму спатрэбілася перажыць шэраг супадзенняў, у якіх галоўную ролю сыграў падлетак Кім – магчыма, у нечым занадта ідэальны, але праўдзіва адкрыты і чалавечны [148, с.181]. Супадзенні толькі знешне, сюжэтна падрыхтавалі глебу для шчаслівай развязкі, таму што галоўным чыннікам стала каханне, якое ўрэшце і паставіла на ногі Юлю. У сваёй п'есе драматург даводзіць, што любоў і чалавечнасць спараджаюць ланцужковую рэакцыю, якая спрыяе духоўнаму выздараўленню ўсяго грамадства.

Як бачым, тэматычная складанасць і важкасць сучаснай п'есы для дзяцей, глыбіня і супярэчлівасць яе характараў часта не саступае "дарослай" драматургіі. Відаць, такое размыванне межаў стварыла перадумовы для адпаведнага маркіравання ў серыі "Бібліятэка школьніка" не толькі драматургічнай класікі, але і п'ес, якія ўбачылі свет не так даўно. Адбываецца пашырэнне тэматычнай парадыгмы драматургіі, а таксама пэўная трансфармацыя мастацкага выяўлення жыццёвай праўды. Заўважана, што "імкненне да штучнай ізаляцыі дзіцячага свету ад дарослага фак-

тычна немагчымае, дый нямэтазгоднае" [175, с.14]. Як у свой час адзначыла таксама Э. Гурэвіч, "задача дзіцячага пісьменніка – не абмінаць вострых пытанняў, не замоўчваць факты, якія робяцца вядомымі дзецям раней, чым мы думаем, а даць ім у рукі ключ для самастойнай ацэнкі з'яў і падзей, выпрацаваць тыя высокія маральна-этычныя і грамадзянскія крытэрыі, якія дапамогуць ім засцерагчыся ад шкодных уплываў і магчымых жыццёвых памылак" [86].

З. Дудзюк у дзвюх п'есах, змешчаных у сваім дапаможніку для моладзевых тэатральных калектываў "Зачараванасць тэатрам" (2005), таксама апавядае "пра жыццё сучаснай моладзі", "абсурднасць некаторых бакоў у нашым грамадстве, калі людзі, страціўшы духоўныя арыенціры, губляюць і саміх сябе" [105, с.4]. Камедыя "Люба ў шлюбе" больш падобна да меладрамы. Вясковая дзяўчына Люба па наіўнасці паддалася спакушэнню Міколы – аднаго з арыштантаў, якіх прывезлі на сельскагаспадарчыя працы. Ужо цяжарнай яна прыехала да бацькоў хлопца, якія з радасцю яе прынялі. Але – такая неспадзяванка – Мікола, вярнуўшыся дадому, не прызнае ні Любы, ні дзіцяці, якія засталіся ў іх доме, паводзіць сябе халодна, а то і цынічна. Сітуацыя ўскладняецца: ён, карыстаючыся Любіным каханнем да яго, па начах наведваецца да дзяўчыны. Разважлівыя бацькі спрабуюць нармалізаваць сітуацыю. Аднак праходзіць нямала часу да ўсведамлення Міколам сваёй адказнасці. З. Дудзюк узаемадачыненні характараў пабудавала псіхалагічна выверана, такім чынам, што канфлікт меў шчаслівую развязку, да якой спрычыніліся бацькі. Пры іншых характарах і сюжэт мог скласціся інакш, бо, як трапна выказаўся яшчэ ў 1821 г. адзін з піянераў рускага літаратуразнаўства М. Асталопаў, "характар ёсць прыроджанае размяшчэнне дзейнічаць такім, а не іншым чынам… характар ёсць не што іншае, як страсць, якая кіруе бяспынна і розумам і сэрцам" [270, с.3]. Напрыклад, у трагікамедыі "Бамбавозы" абыгрываецца канфлікт бацькоў і дзяцей на глебе крызіснага сацыяльна-эканамічнага становішча, якое паглыбляе непаразуменні. Аўтарка адлюстравала, як на розных характарах адбіўся сучасны перакос у бок матэрыяльных каштоўнасцей. У выніку гэта прыводзіць да экалагічнай катастрофы, якую можна разглядаць як сімвал крызісу перадусім духоўнай экалогіі сучаснага грамадства. "Пойдзем, дзеці! Вы павінны выжыць, каб адпрацаваць нашы з бацькам грахі!" [104, с.124], – кажа маці напрыканцы п'есы ў спадзяванні, што наступнае пакаленне пазбегне перажытых імі памылак.

Камедыю характараў на тэму студэнцкага жыцця "Старажытны перыяд, або Гісторыя і каханне" (2006) Я. Конева з поўным правам можна назваць маладзёжнай п'есай. Праблема вучобы стала сюжэтным стрыжнем камедыі. Алёна не можа здаць экзамен па гісторыі і выкарыстоўвае ўсю сваю абаяльнасць: не скупіцца на камплiменты на адрас выкладчыка – каб той прыняў іспыт на станоўчую адзнаку – і стасоўна аднакурсніка-выдатніка Рамана, закаханага ў яе, якому абяцае свае прыязныя адносіны. У галаве Алёны думкі зусім не пра гісторыю, а пра сардэчныя перажыванні. Менавіта праз іх прызму яна засвойвае і матэрыял па гісторыі, які "разжоўваецца" для яе Раманам. На экзамене яна распавядае пра час мінулы з дапамогай сучасных катэгорый і паняццяў. У суме гэта стварае высокую ступень камедыйнасці, прычым не прымітыўнай, а глыбокай і інтэлектуальнай. Канфлікт ў дадзеным выпадку не буду-

еццa нa аснове сутыкнення характараў, а ў выніку перакуленасці з ног нa галаву Алёнінай інтэрпрэтацыі сярэдневечнай гісторыі Беларусі і травесціравання матэрыялу. Можна сказаць, што Алёна – гэта зборны вобраз тых студэнтаў, якія дапускаюць падобны падыход да навучання. Каб разумець гумар п'есы, такім чынам, патрэбна быць абазнаным хаця б у асноўных рысах нашага мінулага, а ўлічваючы яшчэ і моманты філалагічнай алюзійнасці – то і ў беларускай літаратуры.

Як бачым, літаратура, першапачаткова адрасаваная дарослым, у многім даўно ўжо стала фактам чытацкага жыцця маладога пакалення. Драматургія пачала пранікаць у дзіцячы чытацкі дыскурс нашмат пазней, чым проза і паэзія. Уключэнне "дарослых" п'ес у спіс беларускай літаратуры для школьнікаў сведчыць як пра своеасаблівую інтэлектуальную спеласць саміх школьнікаў, так і пра высокі, самавіты ўзровень нацыянальнага літаратурнага працэсу.

Неабходна ў сувязі з гэтым адзначыць яшчэ адну тэндэнцыю, якая акрэслілася на сучасным этапе ў школьнай праграме: маладой чытацкай аўдыторыі прапануюцца п'есы на гістарычную тэматыку, прадукаванне якіх апошнім часам стала асабліва актыўным, нібыта беларускія аўтары імкнуцца кампенсаваць недапрацоўкі савецкага перыяду і "нагнаць упушчанае" [227, с.5].

П'есы зборніка "Звон – не малітва" [115] атрымалі прызнанне і крытыкаў, і сцэны ("Барбара Радзівіл" Р. Баравіковай (1992), "Страсці па Аўдзею" У. Бутрамеева (1989), "Стомлены д'ябал" С. Кавалёва (1997) і інш.). Перад намі паўстаюць непаўторныя і разам з тым праўдзівыя, жывыя вобразы, у існаванне якіх хочацца верыць – і менавіта паводле бачання кожнага з аўтараў. Абсалютная большасць персанажаў з'яўляецца ледзь не ўзорным прыкладам стварэння мастацкіх характараў. Гістарычная тэматыка не нівелявала вастрыню і надзённасць канфліктаў змешчаных у кнізе п'ес, бо і сацыяльныя калізіі, і прыватныя міжчалавечыя стасункі па сваёй праблемнасці застаюцца сугучнымі на працягу многіх і многіх стагоддзяў, змяняецца адно глеба, якая іх жывіць, рэаліі пэўнага гістарычнага перыяду. Гісторыя ў мастацкім асэнсаванні ілюструе жыццё, дае магчымасць на канкрэтных сітуацыях убачыць не толькі яго станоўчыя і адмоўныя бакі, а шматграннасць рэальнай рэчаіснасці. Але ў мастацкай візіі цэнтральнае месца займае характар. З аднаго боку, характар выяўляецца праз сюжэтныя калізіі, з боку іншага, іх развіццё падуладна характару (у залежнасці ад яго моцы). Важна ўбачыць ролю характару ў падзейным кантэксце.

Адрасаваныя старшакласнікам драматургічныя творы на гістарычную тэматыку рэпрэзентуюць якасна іншы ўзровень чалавечых стасункаў, адрозны ад таго, які базіруецца на бінарнай апазіцыі "дабро – зло", часам набываючы амбівалентнасць. Такія творы А. Сабалеўскі называе "п'есамі ідэй" [227, с.8]. І стрыжнем характару, такім чынам, у іх з'яўляецца перадусім пэўная ідэя, канкрэтны матыў вызначае дзеянні персанажа, мабілізуе яго чалавечыя якасці.

Напрыклад, Францішак Скарына ў п'есе А. Петрашкевіча "Прарок для Айчыны" (1990) выяўляе цвёрдую грамадзянскую пазіцыю патрыёта і дэмакрата, асветніка і гуманіста еўрапейскага ўзроўню. Гонар і Айчына для яго былі вышэйшымі за асабістыя інтарэсы, улучна з жыццём: "Я калі і памру, то ў бойцы за свой гонар і годнасць. Аддаваць

жыццё за нешта іншае проста не рацыянальна" [213, с.75]. Менавіта на пратаганісце факусіруецца дзейства, бо адной з задач аўтара было ўвасабленне на сцэне велічнай постаці Скарыны, адлюстраванне з дапамогай драматургічных сродкаў значнасці пачынанняў вялікага дзеяча [56, с.28]. Іншыя характары п'есы ў суме адлюстроўваюць каларыт эпохі ў аспекце барацьбы паміж прагрэсам і цемрашальствам. У цэлым псіхалогія чалавека за паўтысячы гадоў практычна не змянілася, таму застаецца зразумелай для чалавека XXI ст., як і вырашаемыя праблемы, у прыватнасці канфармізму і нонканфармізму дзеючых асоб.

Часам праблема выбару паўстае не ў выглядзе дылемы, і знайсці адзіна правільнае рашэнне немагчыма. Тым не менш чалавек заўсёды можа імкнуцца гарманізаваць навакольны яму свет. Такім прыкладам паўстае Рагнеда ў п'есе І. Чыгрынава "Звон – не малітва" (1989). На пераломе эпох, язычніцкай і хрысціянскай, соцыум дэзарыентаваны ў аксіялогіі. "Бажніцы, якія будуе Уладзімір, і гук іх званоў яшчэ не абвяшчаюць перамогу новай веры. Яна пераможа тады, калі знойдзецца гармонія паміж ёю і мараллю, традыцыяй, што перадаюцца ад пакалення да пакалення. Носьбітам гэтай традыцыі і маралі выступае ў творы ўсё тая ж Рагнеда. У п'есе яна выглядае большай хрысціянкай, чым усе добраахвотныя або міжвольныя хрысціцелі славянства" [47, с.8].

Адзін з класічных сюжэтаў – дысгармонія паміж сацыяльна-палітычнай сітуацыяй і міжчалавечымі стасункамі – лёг у аснову драмы З. Дудзюк "Падданыя кахання" (2003). Князь Хведар Бельскі, павянчаўшыся з князёўнай Ганнай Кобрынскай, пасля выкрыцця антыдзяржаўнай змовы вымушаны ўцякаць ад пакарання. Аднак каханне да Ганны ён пранёс праз усё сваё жыццё на чужыне. Вышэйшай каштоўнасцю яно было і для Ганны, якой прапаноўвалі пабрацца другі раз. Каханне моцных характараў засталося неператоможаным, але і яно не пераламала разлучнага лёсу сваіх "падданых". І толькі, калі "кранула старасць непрыкметна цела" [106, с.68], у іх з'явілася магчымасць зноў сысціся. Але выбар Ганны ўжо абгрунтоўваў няўмольны час: яна прысвячае сябе Богу.

У разглядаемых гістарычных драмах мастацкі акцэнт робіцца на галоўных героях. Само жанравае азначэнне – "драма" – мае на ўвазе праламленне падзей праз суб'ект. Таму характары іншых персанажаў раскрываюцца ў меншым маштабе. Але больш дробнымі яны падаюцца яшчэ і ў сілу сваёй ідэйнай і жыццёвай інтэнцыйнасці. Таму вобраз Барбары Радзівіл у п'есе Р. Баравіковай праз велічнасць сваіх пачуццяў узвышаецца над вульгарнай прыземленасцю большасці герояў. Сапраўды, "толькі вобраз каралевы Боны Сфорца... уражвае сваёй веліччу і супярэчлівасцю: любоў да сына ці каралеўскі гонар, які абавязвае яе паўстаць супраць нявесткі" [47, с.10].

Народная драма У. Бутрамеева "Страсці па Аўдзею" працягвае традыцыйную для беларускай літаратуры тэму – сялянства і зямлі. Пратаганіст, нягледзячы на адзначаную П. Васючэнкам евангельскасць назвы [56, с.28], з'яўляецца далёка не ідэальным чалавекам [162, с.95-97]. Яго жыццё вызначае ў першую чаргу па-народнаму цягавітая, зацятая працавітасць. У сувязі з гэтым А. Бельскі лічыць характар героя яркім і тыповым [30, с.20]. Бальшавіцкая дактрына падвяргае героя сацыяльна-маральнай рэвізіі, прычым не на яго карысць. Адбываецца драма. І не толькі Аўдзея, а ўсяго народа. Такім чынам, вобраз галоўнага героя на-

бывае маштаб сімвалу, бо ў лёсе Аўдзея ўвасоблена трагічная доля вёскі і сялянства ў 1930-я гг. [30, с.20]

Гістарычныя п'есы, уключаныя ў школьную праграму, збліжае ўменне драматургаў улавіць асаблівасці мінулых эпох, драматызм і складанасць якіх перадаюцца аўтарамі праз душэўныя рэакцыі адпаведных мастацкіх характараў. Прычым, як даказвае Г. Лесінг, "толькі характары святыя для яго (драматурга. – *А. Т.*); надаць ім больш сілы, прадставіць іх у больш яркім святле – вось усё, што ён можа дадаць ад сябе" [169, с.92]. І гэты прынцып у лепшых беларускіх гістарычных п'есах вытрыманы.

На сучасным этапе развіцця беларускай літаратуры, нягледзячы на агульны пад'ём драматургічнага роду, аўтары знізілі ўвагу да прадукавання рэалістычных п'ес для дзяцей (у многім на карысць казкі). У той жа час назіраецца імкненне да пашырэння тэматыкі, ускладняецца характарастварэнне. На прыкладах гістарычных драм выяўляецца, што ў жыцці існуе пэўная маральная канстанта, ісці па шляху якой вельмі не проста, але паводле яе вывяраецца характар кожнага персанажа. Законы рэалізму не спрыяюць ідэалізацыі мастацкіх вобразаў. Таму і ў п'есах, асабліва якія прызначаны для вывучэння ў школе, прадстаўлены характары, тоесныя сутнасці жывога чалавека з яго вартасцямі і выдаткамі. Як трапна заўважыў Х. Борхес, атрыбуты непагрэшнасці і чалавечнасці несумяшчальныя [36], таму канструяванне ідэалізаванага персанажа ў рэалістычным мастацтве асуджае вобраз на нежыццёвасць, ірэальнасць.

Трэба сказаць, што практыка і даследаванні паказваюць: найбольш спрыяльным для перцэпцыі драматургічнага славеснага мастацтва з'яўляецца падлеткава-юнацкі ўзрост. І нездарма ў школьнай праграме ўвага да драматургіі ў старэйшых класах узрастае. Таму арыентацыя драматургаў, якія працуюць у рэалістычнай манеры, на гэты ўзрост можа прынесці вялікі плён. Асаблівасці псіхалогіі дзяцей дашкольнага і малодшага школьнага веку абумоўліваюць іх схільнасць да казачных жанраў, што прадвызначыла іх значную перавагу, асабліва апошнім часам.

3.2 Канфлікты і характары ў казачных творах сучаснай беларускай драматургіі

Развіццё казкі не заўсёды адбывалася ў спрыяльных умовах. П'еса для дзяцей гэта адчула з усёй вастрынёю. Аднак на сучасным этапе п'еса-казка стала цалкам пераважаць у дзіцячай драматургіі. Варта адзначыць: што драматургічная казка, якая і дагэтуль характарызавалася яркай самабытнасцю, стала яшчэ больш шматфарбнай (у многім дзякуючы разнастайнасці і нестандартнасці ў вырашэнні праблемы характару). Драматургі-казачнікі пачалі ўсё часцей прымяняць інавацыйныя падыходы ў стварэнні вобразаў. Тым не менш па-ранейшаму найбольшай папулярнасцю карыстаецца казка традыцыйная, фальклорная ці твор, вытрыманы ў гэтай мастацкай парадыгме. Заўважым, што ні сюжэты, ні вобразы пад таленавітым пяром не пераўтвараюцца ў труізмы. Відаць, таму, што, па выказванні Ю. Борава, у класічным вобразе кожная эпоха знаходзіць новыя бакі і дае яму сваю трактоўку, вобраз шматпланавы, у ім бездань сэнсу, якая раскрываецца ў вяках [34, с.521].

Казка ў драматургічнай форме аніяк не магла абысці напрацаванае

стагоддзямі багацце народнай культуры, з якой зрэшты і выйшла наогул пісьмовае мастацтва слова. Амаль у кожнай казачнай п’есе прысутнічае ўплыў фальклору, этнаграфіі: сюжэты пераклікаюцца, вобразы нярэдка пераймаюць тыя ці іншыя рысы – у знешнасці альбо ў псіхалагічным сваім свеце, хоць гэта і не азначае страты індывідуальнасці, а толькі падкрэслівае, па-першае, іх тыповасць пры невычэрпнай арыгінальнасці, а па-другое, глыбіню духоўнай традыцыі народа.

Спалучыўшы класіфікацыі казак С. Шамякінай [268, с.218-220; 269, с.94-96] і драматургічных твораў для дзяцей Ф. Драбені [96, с.14-15], карэктным у нашым выпадку бачыцца вылучэнне дзвюх асноўных жанрава-стылёвых тэндэнцый, якія ў многім уплываюць на ступень аўтэнтычнасці і крэатыўнасці характараў:

1) апрацоўка вядомых фальклорных і літаратурных сюжэтаў, пераасэнсаванне шматлікіх фальклорных матываў і вобразаў у залежнасці ад ступені захавання аўтэнтыка:

а) інсцэніроўкі – адаптацыі вядомых літаратурных і фальклорных паэтычных і празаічных твораў для пастаноўкі на сцэне,

б) п’есы, якія амаль цалкам супадаюць з народнай казкай ці шэрагам казак на аднолькавыя матывы,

в) п’есы, якія часткова супадаюць з фальклорным ці міфалагічным матэрыялам, але не маюць у народнай культуры дакладных адпаведнікаў, а таксама п’есы на рэлігійную тэматыку;

2) стварэнне ўласна літаратурных, арыгінальных п’ес-казак без шырокага ўжывання элементаў народнай творчасці.

Разам з тым, варта зазначыць, што мяжа дыферэнцыяцыі даволі хісткая і ўмоўная, таму і вылучаюцца толькі тэндэнцыі падыходаў да творчага працэсу. Бо нярэдка аўтары схільны ў свой аўтэнтычны твор уключаць тоесныя народным матывы і характары або часткова запазычаць фабульныя лініі. І зусім часта нельга абысціся без якіх-кольвек алюзій ці хаця б рэмінісцэнцый, звязаных з народнай творчасцю ці іншымі мастацкімі творамі.

3.2.1 Драматургічнае асэнсаванне фальклорных і літаратурна-мастацкіх вобразаў і сюжэтаў

Пад канец ХХ ст. развіццё драматургічнай казкі стала як ніколі інтэнсіўным, а творчы метад стварэння п’ес на фальклорным матэрыяле аказаўся вельмі пашыраным і эфектыўным. У некаторых выпадках складана размежаваць п’есы, напісаныя па матывах фальклорных і літаратурных казак, ад інсцэніровак твораў. Здавалася б, у дадзеным выпадку паказчыкам павінна выступаць ступень крэатыўнасці ў канструяванні сюжэту і вобразаў. Аднак, як паказвае досвед, і ў інсцэніроўках таксама можа адбыцца прыкметная трансфармацыя характараў, тым больш пры рэалізацыі іх на сцэне, не кажучы ўжо пра эвентуальныя змены ў партрэтах герояў, якія першапачатковую літаратурную “прапіску” мелі ў празаічных жанрах.

Згодна з агульнай тэндэнцыяй, вобразы ў інсцэніроўках вядомых фальклорных ці аўтарскіх твораў маюць большую схільнасць да падабенства са сваімі аўтэнтыкамі. Часцей за ўсё аўтары пераносяць у драматургію

фальклорныя казкі. Гэта, напрыклад, інсцэніроўкі Т. Жураўлёвай “Сава і Дзяцел” (2003), В. Федасеенка “Мужык і жонка” і “Кот, Пеўнік і Ліска” (1995), Г. Міхалюк “Пшанічны каласок” (1995), А. Якімовіча “Як Курачка Пеўніка ратавала” і “Як Кот звяроў напалохаў” (1995) і інш.

В. Жуковіч вядомы казачны сюжэт не толькі пераклаў на мову драматургіі, але і зрабіў яе вершаванай. Фабула яго інсцэніроўкі “Дзедава дачка і бабіна дачка” (1994) паўтарае падзеі народнай казкі пра няўгодную мачысе падчарыцу, якую родны бацька вымушаны быў везці лютым марозам у лес на пагібель. Яна выратоўваецца дзякуючы сваёй дабрыні і зычлівасці. Знешняя простасць твора з улікам аўдыторыі, якой ён прызначаны, яго не псуе. Наадварот, аўтар дасягае тым самым неабходнай яснасці: характары пры мінімуме сродкаў акрэслены вельмі дакладна, дэтэрмінаванасць іх паводзінаў зразумелая.

У інсцэнізаванай Г. Шкодам казцы У. Дубоўкі “Крот, Мурашка і Лісіца” (1995) разгортваецца псіхалагічна напружанае дзейства. Ліска (з тыповым для фальклору характарам) імкнецца жыць за кошт працавітых Мурашкі і Крата. Але на яе хітрасць у апошніх знаходзіцца кемлівасць. Сяброўства, сумленнасць і розум атрымліваюць верх. Устанаўліваецца справядлівасць.

Больш складаныя перыпетыі галоўнага героя ў перапрацаванай І. Сідаруком казцы “Салдат і Смерць” (1995). Служыламу даводзіцца супрацьстаяць не толькі Смерці (з ёю канфлікт экспліцытны), але і Купцу, які шляхам хітрасці і падману Салдата захацеў і ліха пазбавіцца на сваёй сядзібе, і яшчэ болей абагаціцца (тут канфлікт раскрываецца не адразу). Патэнцыял фальклорнага твора дазволіў пры мінімуме персанажаў стварыць насычаную калізіямі п’есу. Але гэтага не адбылося б без кангеніяльнага падбору мастацкіх характараў, што дазваляе казаць пра ўзорнасць інсцэніроўкі. Вобраз Салдата выклікае сімпатыю ўжо з першай рэмаркі, што неўзабаве падмацоўваецца і яго дабрынёю да Жабрака, якому Служылы аддае апошні сухар, чым выклікае чытацкую эмпатыю. За гэта ён узнагароджваецца чарадзейнай кайстрай. Торба адзін раз выручыла Салдата, але была скрадзена сквапным Купцом. Таму ў другі раз давялося прыбегнуць да сваёй кемлівасці. У выніку дабрыні і знаходлівасці і Смерць пераможана, і Купец паплаціўся, страціўшы сваю гасподу. Ды і пераможцам Салдат не пазбаўляецца сваіх якасцей: пакідае Купца жыць пры палацы.

Не ва ўсіх аўтараў працэс інсцэнізацыі даў добрыя вынікі. Характарам інсцэніроўкі Г. Міхалюк “Бык, Парсюк, Казёл, Гусак і Певень” (1995) яўна не хапіла рэльефнасці, таму і развязка атрымалася прымітыўная, непераканаўча дэтэрмінаваная. Жывёлы ўцяклі ў лес, калі даведаліся, што іх хочуць пусціць на мяса гаспадары. Але прытулілі апошніх, калі ў іх згарэла хата, аказаўшыся такім чынам сапраўднымі сябрамі. У п’есцы Т. Прохаравай “Каза-манюка” (1995) пэўны характар акрэслены толькі ў галоўнага персанажа – Казы. Астатнія маюць хутчэй дапаможную ролю, таму сапраўднага канфлікту не атрымалася. З гэтай прычыны і характар Казы-манюкі выглядае слаба: Пеўніку варта было толькі два разы выказаць пагрозу – і няпрошаная госця ўцякла.

Часам інсцэнізуюцца творы класікаў. Сцэнічны абразок Г. Каржанеўскай “Дарункі добрых духаў” (2007) напісаны па “казцы жыцця” Якуба Коласа “Ноч, калі папараць цвіце”. У ёй духі паўстаюць

сфарміраванымі персанажамі. Яны з'яўляюцца прадстаўнікамі добрых сілаў і ўзнагароджваюць народжанага ў гэтую ноч (маецца на ўвазе Янка Купала) дарункамі, пад якімі няхітра зашыфраваны знакавыя творы класіка. А ў п'есе гэтай жа аўтаркі "Як птушкі дуб ратавалі" (2004), створанай таксама на аснове Коласавай казкі, характары атрымалі большы драматызм і рэльефнасць. Так, Дзяцел з нейтральнай птушкі ў Г. Каржанеўскай робіцца хабарнікам. Такім чынам, драматург канкрэтызуе несімпатычнасць вобразаў птушак, якія лячылі дуб.

Да паэмы М. Багдановіча "Мушка-зелянушка і камарык – насаты тварык" звярнулася пасля М. Міцкевіча (гл. 1.3) і Л. Ламека (1992). Але апошняя ў вусны сваіх дзеючых асобаў уклала дыялогі амаль без змянення ўрыўкаў багдановічаўскага тэксту. Толькі зрэдку персанажы размаўляюць "не цытуючы" М. Багдановіча. Сюжэт і кампазіцыя, характары п'есы скапіраваны з паэмы. Такое жорсткае прытрымліванне тэксту класіка не дало яму прагучаць з поўнай сілай у драматургічнай апрацоўцы.

Інсцэніроўкі хоць і захоўваюць канву твораў, па якіх яны створаны, але ў той жа час не заўсёды капіруюць іх. Больш таго, досвед паказвае, што крэатыўны падыход ідзе толькі на карысць такому драматургічнаму асэнсаванню прозы, вобразы якой у выпадку прасталінейнага капіравання могуць пацярпець у эстэтычным плане. Драматургія патрабуе акрэслівання характараў адметнымі сродкамі, без якіх не абысціся і ў інсцэніроўцы, інакш не адбудзецца паўнавартаснай перадачы канфлікту.

Сярод многіх твораў пашырана жанравае азначэнне "па матывах народных казак" (п'есы В. Жуковіча "Бяда, або Як Іван Сцяпану пазайздросціў" (1995), А. Бычкова "Лёгкі хлеб" (2003), Т. Жураўлёвай "Вол і Асёл" (2002), І. Сідарука "Залатая табакерка" (2001) і інш.), што прадвызначае, з аднаго боку, тыповасць канфліктаў і архетыповасць характараў, а з боку іншага – дае свабоду творчага выяўлення ў развіцці калізій і характарастварэнні. Адна з такіх характэрных казак – "Дудка-самагудка" З. Дудзюк (1992). Зло ў творы ўвасабляюць сваявольны, дэспатычны Пан і хціўы Разбойнік. Ім супрацьстаіць кемлівы, мужны і добры Кастусь з тыпажом народнага героя-збаўцы. Эпізадычная, але канцэптуальная роля адведзена міфалагічнаму Белуну – ляснога дзядку, які дорыць чароўны сродак для сацыяльнага збавення – дудку-самагудку. Важнае месца займае фігура амбівалентнага з-за свайго прагматызму селяніна Кандрата. Такім чынам, дзеючыя персанажы ў сваіх агульных рысах нібыта знаёмыя чытачу. Разам з тым яны маюць і індывідуальныя асаблівасці. Напрыклад, Бялун літаральна праз некалькі выказванняў паўстае глыбакадумным філосафам, Разбойнік, у якога не атрымалася завалодаць светам, ператвараецца ў Падпанка. Дудка як мастацкі канцэпт у п'есе З. Дудзюк таксама даволі арыгінальная: інструмент пакліканы служыць толькі добрым справам, інакш яго гаспадара чакае пакаранне. Такі падыход дадае твору перманентнай напружанасці і не адпускае ўвагу рэцыпіента.

У п'есе У. Граўцова "Прыгоды Міхея і Марціна" (1993) гучыць сацыяльная тэма, але агульная танальнасць яе мае камедыйны кшталт. Высмейваюцца тыя, хто займае пануючае становішча ў грамадстве. Прадстаўнікі люду паспалітага ў абліччы двух працавітых і дасціпных Міхея і Марціна аказваюцца на галаву вышэй прыгняталнікаў. Цікава,

што аўтар не імкнецца ідэалізаваць сваіх герояў. Наадварот, напачатку яны паўстаюць у вельмі камічным святле. Аднак менавіта жывыя чалавечыя рысы (і нават пэўныя недахопы) ствараюць сімпатыю да персанажаў з боку чытача. Да таго ж на працягу п'есы адбываецца цэлая эвалюцыя пратаганістаў: яны ператвараюцца ў сацыяльна актыўных суб'ектаў дзеля ўстанаўлення справядлівасці. Такая трансфармацыя забяспечвае ўжо не проста сімпатыю, але і эмпатыю рэцыпіента. А Цар і яго прыслужнікі дзякуючы знаходлівасці Міхея і Марціна выклікаюць шчыры рогат. Камічны эфект узмацняецца рэфрэнам царскай баечніцы (што з'яўляецца яшчэ адной аўтарскай знаходкай), у якой праз сон прарываюцца словы з нейкай іншай казкі, але актуальныя для падзейнага кантэксту: "І кажа тут Іван: Дурань ты, цар, дурань…". П'еса, як і трэба, заканчваецца на карысць станоўчых персанажаў. Але калі ў З. Дудзюк для герояў наступае вольнае жыццё ў сялянскай працы, то галоўныя дзеючыя асобы У. Граўцова збіраюцца ў дарогу, бо "многа яшчэ на свеце хітрых папоў, жадных лекараў, дурных цароў" [79, с.114].

Галоўным героем п'есы П. Васючэнкі "Хведар Набілкін – беларускі касінер" (1999) становіцца звычайны селянін, які і не хацеў бы тых прыгод, але абставіны ўклалі ў яго рукі касу ў якасці зброі. Паводле К. Гарбуновай, "у гэтым і значэнне і абмежаванасць значэння акалічнасцей у драматычным творы: характар прыходзіць у рух у сілу акалічнасцей, якія склаліся, але акалічнасці драматычна-дзейсныя не самі па сабе, а толькі ў сувязі з індывідуалізаванымі характарамі" [76, с.225]. Як і ў іншых казках, кульмінацыя пакідае героя "са шчытом". Мэта дасягнута: Князёўна, зачараваная Цмокам, вызвалена і выходзіць замуж за свайго ратаўніка. Аднак творы П. Васючэнкі нярэдка па-добраму выдзяляюцца арыгінальнічаннем. І ў гэтым выпадку аўтар не здрадзіў сваім творчым інтэнцыям, напоўніўшы як калізіі твора, так і характары вялікай доляй іроніі (у чым ён і сам прызнаецца [54, с.14]) ці нават, дадамо, шаржыраванне і травесціраванне. Хведар Набілкін зусім не выглядае героем, па законах жанру не дацягвае да яго, з'яўляючыся прастакаватым і неадукаваным. Затое, як адзначае сама Князёўна, ён добры і працавіты. Нестандартны і яго сапернік – Цмок, які наперад ведае, каго яму трэба баяцца, і прапануе "кансенсус". Цмок П. Васючэнкі, відавочна, узгадаваны на досведзе сваіх папярэднікаў, таму фактычна выдае сакрэт, паводле якога прынцыпу разгортваецца казачнае дзейства: галоўнае ў супрацьстаянні не вульгарная фізічная сіла, а маральная стойкасць [55, с.632].

У стварэнні мастацкіх характараў за П. Васючэнкам можна прызнаваць наяўнасць свайго адметнага стылю. У яго п'есах цяжка знайсці ідэалізаванага героя. Нягледзячы на настойлівыя рэкамендацыі даследчыкаў дзіцячай літаратуры строга вытрымліваць палярызацыю персанажаў для беспраблемнага, гладкага ўспрымання твора маладой псіхікай, П. Васючэнка не пазбягае надзялення нават станоўчых дзеючых асобаў некаторымі заганамі. Такі прыём, аднак, не толькі спрыяе рэалізацыі творчай задумы, як правіла, шляхам узмацнення іранізацыі ці нават сатырызацыі персанажаў, але і, як ні парадаксальна, робіць іх больш натуральнымі, а часта і ў нечым блізкімі непасрэдна дзецям, у якіх, тым не менш, не павінна ўзнікнуць цяжкасцей у адэкватным успрыманні дзеючых асобаў і п'ес у цэлым. У пацверджанне тэатразнаўцы

прыводзяць прыклады такіх неадназначных вобразаў, як кот Матроскін, Бураціна, Віня-Пых... [74]

Значна радзей сустракаюцца сюжэты, пабудаваныя з прымяненнем двайной канфліктнай апазіцыі: калі пратаганісту даводзіцца не толькі змагацца супраць эксплiцытнага ўвасаблення Зла, але і пераадольваць перашкоды, ствараемыя яго акружэннем. У п’есе-казцы Г. Каржанеўскай “Іван Світаннік” (1995) галоўны герой адпачаткова мае справу з двухаблічнасцю братоў. З яго дапамогай тыя дабіраюцца да чароўнай дудкі, дасягаючы сваіх запаветных мараў. Але рэалізаваныя мары, абмежаваныя прагай багацця і ўлады, не прыносяць Паўночніку і Вячорніку шчасця. Мараль у казках часцей за ўсё гучыць напрыканцы ў якасці падагульнення пасля адпаведных прыкладаў. У дадзеным выпадку сентэнцыя даводзіцца метадам ад адваротнага. Бацька, бласлаўляючы сыноў, наказвае: “у дружбе ваша сіла”, “той не бывае шчаслівы, хто думае толькі пра сябе” [136, с.40-41]. Але Паўночнік і Вячорнік кіруюцца эгаізмам, таму і шчасце выслізгвае з іх рук, яны памыляюцца не толькі ў шляхах яго дасягнення, але ў яго прынцыповым разуменні. Світаннік жа паўстае прыкладам адносін і да працы, і да хворага бацькі, і да сваіх няшчырых братоў, і да матэрыяльнага багацця. Прычым перашкоды толькі ўзмацняюць перакананні героя. Яго характарная цвёрдасць дэтэрмінавала перамогу і пафас людской дабрыні ў творы.

Матэрыял для стварэння гумарыстычных п’ес у драматургаў карыстаецца вялікай папулярнасцю. Так, Піліпка і Ведзьма сышліся ў супрацьстаянні на старонках аднайменнай п’есы С. Кавалёва (1993), якую С. Юркевіч слушна называе сімвалісцкай прыпавесцю “пра Жыццё і Смерць, дзе ўвасабленнем Жыцця, пазнавальнасці свету з’яўляецца хлопчык Піліпка, а ўвасабленнем Смерці – Ведзьма. Менавіта паміж імі адбываецца асноўны канфлікт. У рэшце рэшт Жыццё, Дабрыня – перамагаюць, а крылатыя гусі ў фінале ствараюць атмасферу ўзнёсласці, падымаючы героя да нябёсных вышынь” [277, с.5].

Са знаёмым мастацкім матэрыялам чытач сустракаецца і ў п’есе-сцэнарыі Л. Лямезы “Дзе Цярэшка ды Тамаш, там поўны кірмаш...” (2007). Галоўным знаёмцам з’яўляецца, канечне, фальклорны герой Цярэшка, які і тут захаваў свае характэрныя рысы, найперш весялосць ды кемлівасць. Канфлікт будуецца на антыноміі “працавітасць – гультайства”, прыклады і вынікі якой рэпрэзентуюцца на кірмашы. Цудаўскія тавары з прычыны высокай якасці ідуць нарасхват, а лындацкія выклікаюць толькі гамерычны смех. Неабходна адзначыць сакавітую мову персанажаў, якія сыплюць дасціпнымі рыфмаванкамі, прыказкамі, прымаўкамі, прыгаворкамі, выяўляючы тым самым увесь каларыт сваёй натуры.

Некаторыя п’есы хоць і не атрымалі аўтарскай маркіроўкі, якая ўказвала б на перапрацоўку фальклорных сюжэтаў і характараў, але ўзніклі менавіта на такой глебе. Так, І. Сідарук у “камічных падзеях” “Кірмашовага балагану” (1998) прадставіў адразу дзве казкі: “Пра калабка” і “Пра бычка – смалянога бачка”. “Аднак аўтар надзяляе кожнага персанажа казак сваім непаўторным, адметным характарам і асабістым заняткам. Зайчык Міцяйчык корпаецца на градах, мядзведзь Бурдулай даглядае пчол, ліса Анфіса трымае карчму і г. д.” [278, с.5]. Вядомы сваім неардынарным падыходам да творчасці драматург па-новаму знаёміць

нас з нібыта вядомымі персанажамі. Але вобразы атрымаліся настолькі арыгінальнымі, што ні яны, ні разгортванне падзей не выглядаюць скапіраванымі, а наадварот уражваюць сваёй свежасцю і навізной. Гуманістычны пафас надае твору цеплыню агульнага фону.

Прыклады сведчаць аб знешне дваістай тэндэнцыі ў стварэнні характараў дзеючых асоб п’ес-казак, напісаных па матывах народнай творчасці: з аднаго боку, яны захоўваюць сутнасць вобразаў і іх палярызацыю, у выніку якой адбываецца канфлікт, а з іншага – у многіх выпадках назіраецца імкненне да мадыфікацыі партрэтаў дзеючых асоб, абумоўленае як індывідуальнасцю творчай манеры аўтара, так і актуальнай рэчаіснасцю, а таксама ў пэўнай ступені асаблівасцямі развіцця мастацтва ў цэлым. “Баба Яга, Кашчэй, цмок, вадзянік, лясун, дамавік жывуць у XXI стагоддзі, і іх казачныя здольнасці і характары раскрываюцца нечаканым, парадаксальным чынам, – зазначае тэарэтык і практык у вобласці дзіцячай драматургіі П. Васючэнка. – Такі падыход патрабуе асцярожнасці, такту ў адносінах з традыцыйнымі вобразамі, бо фальклорны вобраз гэтаксама лёгка разбурыць, як і трансфармаваць. Даволі часта мадэрнізаваць фальклорны сюжэт дапамагаюць прыёмы сучаснага забаўляльнага мастацтва, відэакультуры” [52, с.65].

Розная ступень арыгінальнасці праяўляецца ў п’есах, створаных паводле аўтарскіх мастацкіх твораў. Творчасць У. Караткевіча для С. Кавалёва стала крыніцай стварэння п’есы “Жабкі і Чарапашка” (1991), а для А. Вольскага – п’есы “Чортаў скарб” (1991). Матэрыял прозы Якуба Коласа лёг у аснову экалагічнага сцэнарыя А. Трафімчыка “Як Воўк вегетарыянцам стаў” (2010) і сцэнічнага абразка Г. Каржанеўскай “Збан” (2010). Кожны з аўтараў па-свойму ўбачыў герояў у п’есах. Рэалістычнае апавяданне класіка “Сірата Юрка” пры інсцэнізацыі Г. Каржанеўскай змяняе акцэнты, набываючы болей казачнасці. Дзеля гэтага, захоўваючы характары тоеснымі Коласавым, яна ўводзіць анёлаў, а трагічную развязку робіць эўфемістычнай. Персанажаў апрацаванай Коласам казкі А. Трафімчык пераносіць у кантэкст сучасных праблем, адносінамі да якіх і выяўляецца палярнасць характараў.

С. Кавалёў у п’есах праяўляе вельмі творчы падыход. У п’есе “Заяц варыць піва” (1991) пратаганіст чытае вершы пра сябе ж і па ходу змяняе заяўленую назву твора (так называўся верш У. Караткевіча), бо яна не адпавядае рэчаіснасці, на “Птушыны суд” (так называлася казка класіка). Як заўважана, падобныя падыходы ўзніклі пад уздзеяннем постмадэрнізму, уплыў якога падштурхнуў казку яшчэ больш развіць пачуццё свабоды і раскаванасці [89]. Творчая разняволенасць у дадзеным выпадку дастаткова дзейсная. Характары выяўляюцца аўтэнтычна, а іх узаемадзеянне глядзіцца натуральна. Пры ўсёй забаўляльнасці п’еса С. Кавалёва мае глыбокі сацыяльна-філасофскі змест. “Птушкі захацелі жыць такой самай дзяржавай, як і людзі” [123, с.3]. Аднак тут жа праявілася недасканаласць грамадства. Абраны прэзідэнтам Арол на вачах становіцца аўтарытарным кіраўніком, якому стараюцца дагадзіць Чапля, Дзяцел і Дрозд. Ды знаходзіцца ўсё ж адзін неслух – Верабей, які ідзе прынцыпова насуперак загадам Арла. Верабей збіраецца нават у вырай – пасля прэзідэнцкай забароны ляцець туды. Яго ўжо чакала пакаранне, але пайшоў забаронены загадам Арла снег, які прымусіў апошняга ўцякаць, хаваючыся ад чужых вачэй. Даведаўшыся пра такое разгортванне падзей, верныя служкі адразу

змяняюць свае адносіны да нядаўняга кіраўніка. Такім чынам, у характарах прадстаўнікоў фаўны лёгка чытаецца аспект сацыяльна-палітычнай ментальнасці людзей. Мастацкі прыклад дэманструе недасканаласць грамадства і індывіда.

Звярнуўся С. Кавалёў і да творчасці Я. Баршчэўскага, напісаўшы яшчэ адну займальную гісторыю пра супрацьстаянне дабра і зла – "Чарнакніжнік" (1995), у якой персанажы, створаныя аўтарам XIX ст., пачынаюць паводзіць сябе па-іншаму [91]. Пратаганіст, імем якога і названы твор, перашкаджае жыць іншым, марачы разбагацець і распаўсюдзіць сваю ўладу. І напачатку яго захады маюць поспех: Чарнакніжнік падмануў Стася і зачараваў Агапку, а Пеўня Парамона вымусіў спарадзіць Цмока. У крытычнай сітуацыі сябры вырашаюць змагацца з Чарнакніжнікам. Разам яны атрымліваюць перамогу. Сістэма вобразаў, хоць і запазычана ў літаратурнага класіка, не паўтарае характарастварэння. Найбольшым парадоксам з'яўляецца Цмок, "які адмаўляецца служыць Чарнакніжніку і пачынае тварыць дабро, перш-наперш вызваляючы з няволі свайго "тату" – Парамона", што цалкам разыходзіцца з характарам персанажа ў творчасці Я. Баршчэўскага [277, с.7]. Аднак функцыянальна персанажы падабраны ўдала, што дазваляе дзеянню лагічна і дэтэрмінавана развіцца ў перавагу добрых сілаў над злымі.

І. Сідарук паводле твораў Якуба Коласа напісаў п'есу-казку "Юнак і Вядзьмар" (2004). Вобразы яе герояў Сымона і Ганны намінальна нам вядомы па вядомай паэме "Сымон-музыка". Аднак іх характары ў нашага сучасніка атрымалі аўтэнтычны змест. Перыпетыі твораў таксама істотна розняцца. Сымон атрымаў у спадчыну ад пастуха чароўную скрыпку, якая павінна яго самога і Ганну выратаваць ад беднасці. На цудадзейны інструмент палюе і Вядзьмар, пускаючыся на розныя хітрыкі. У працэсе пераадольвання перашкод да Сымона прыходзіць разуменне сапраўдных жыццёвых вартасцей. Аднак перад гэтым Вядзьмар напускае на яго мёртвы сон. Аўтар у дадзеным выпадку выкарыстоўвае прыём недагаворанасці. Мы не бачым традыцыйнай эксплiцытнай перамогі добрых сіл над злымі. І ўсё ж сумная развязка не абыходзіцца без аптымістычнай ноты чароўнай скрыпкі. Значыць, будучыню аўтар пакідае за станоўчымі героямі.

Такім чынам, у драматургічных пераробках празаічных твораў назіраецца захаванне сутнасці канфлікту (што і зразумела: у выпадку з казкамі маем звычайна антаганізм паміж сіламі зла і дабра). А вось персанажы, перавандраваўшы ў іншы род літаратуры, паводзяць сябе кожны па-рознаму: некаторыя захоўваюць тоеснасць характару са сваім прататыпам, некаторыя ж паўстаюць зусім у іншым аблiччы. Канечне, перанос у кантэкст драматургіі будзе суправаджацца мадыфікацыяй вобразаў. А ў святле рампы яны будуць глядзецца яшчэ больш адметна.

Досвед паказвае, што вобразы празаічнай літаратуры таксама з'яўляюцца крэатыўнай крыніцай стварэння цікавых драматургічных характараў, якім пры ўмелым падыходзе не шкодзіць ужыўленне ў новы род літаратуры.

Большай аўтэнтычнасцю ў мастацкіх вобразах і развіцці дзеяння валодаюць п'есы-казкі, якія не абапіраюцца на фальклорны сюжэт, але часам настолькі стылізаваны пад творы народнай творчасці, што практычна не

адрозніваюцца ад іх (“Жывая вада” З. Дудзюк (1992), “Хохлік” С. Кавалёва (1992), “Прыгоды Люстрынкі, або Ваша несусветнае зладзейства!..” І. Сідарука (1992), “Чарадзейная рыдлёўка” А. Дыбчы (1992), “Страшнік Гам” П. Васючэнкі (1995), “Як Лютасць стала Літасцю” Г. Васілеўскай (1995), “Жылі-былі…” М. Захаранкі (2000 – 2005), “Дамавічкі” Я. Конева (2007) і інш.). Відавочна, што менавіта фальклор стаў крыніцай і важнейшым матэрыялам такіх твораў: яны канцэптуальна паўплывалі на стварэнне характараў, пад іх уплывам будаваліся калізіі дзейства.

Плённа працуе ў такім рэчышчы З. Дудзюк. Так, узятыя са славянскай міфалогіі персанажы сталі героямі “Чароўнага гадзінніка” (2001). Стандартная завязка – імкненне злых сілаў авалодаць светам – атрымала цікавую інтэрпрэтацыю. Бог апраметнай Карачун увёў у зман наіўную дзяўчынку Задзіву і з яе дапамогай скраў папараць-кветку – галоўную на чароўным гадзінніку Лікбога. Нібыта ўсталёўваецца ўлада зламысніка. Але добрыя сілы знаходзяць магчымасць зноў запусціць гадзіннік. І ў гэтым дапамагаюць звычайныя лугавыя кветкі, сабраныя Задзівай.

Традыцыйная для казак барацьба дабра і зла ў п’есе Г. Марчука “Чужое багацце” (1997) абстаўлена сучаснымі паўсядзённымі аксесуарамі (кока-колай, рэкламай, радыётэлефонам, “моднай” лексікай). Кожная сіла надзелена сваімі сродкамі: зло – наркотыкамі, гарэлкай, зброяй; дабро ж супрацьпастаўляе гэтаму ўсяму станоўчыя катэгорыі маралі – вернасць, сумленне, каханне, любоў, сціпласць. Пан Майданскі з хаўруснікамі хочуць нажыцца з дапамогай вырошчвання зброі на ўрадлівай глебе, якая належыць сіраце Ганне, і жывой вадзе. У Юрыі, які вяртаецца з вайсковай службы, бачыцца паратунак, але і ён трапляе ў хітра расстаўленыя пасткі. Толькі сумленне выводзіць яго на правільны шлях. Ён раскусіў намеры бандытаў і вызваліў Ганну, якую асляпілі і хацелі выдаць замуж за Кадука. Немалаважную ролю адыгрывае ў п’есе вобраз святой і чыстай птушкі – бусла. У чарговы раз даказваецца перавага агульначалавечых каштоўнасцей, у чарговай казцы дабро перамагае зло – і гэта ў чарговы раз не здаецца таўталагічным ці банальным, а з’яўляецца найлепшым напамінам і арыенцірам у сённяшні складаны час, які спакушае на кожным кроку сваімі прыцягальнымі, асабліва для неспрактыкаванага юнага пакалення, псеўдавартасцямі. Апафеозам разгрому цёмных сілаў ёсць словы Юрыя: “Не трэба шукаць жывую ваду ў чужых землях. Наша багацце з намі – зямелька, вера наша і каханне” [188, с.13].

Павагай і любоўю да роднай зямлі прасякнута драматургічная казка С. Клімковіч “Мілавіца” (1997). Падзейным фонам з’яўляецца паганская эпоха, час, калі нашы прашчуры хадзілі на капішчы пакланяцца шматлікім багам. Паведамляецца таксама аб пераемнасці рэлігій: калі на змену анімістычнаму паганству прыйшло хрысціянства, яно ў сілу моцнай паганскай веры, а таксама талерантнасці і верацярпімасці беларускага пратаэтнасу вымушана было адступіцца ад жорсткай артадаксальнасці і прыстасоўвацца да мясцовых звычаяў і абрадаў. Тым больш цікава на такім фоне выглядаюць падзеі ды іх удзельнікі. Героі “Мілавіцы” даволі тыповыя для казачных персанажаў. Але ў іх яскравей праступаюць рысы чалавечага менталітэту дахрысціянскага часу, калі кожная драбнічка ўяўлялася адушаўлёнай часцінкай космасу. Тут і красуня Мілавіца, добрая, спагадлівая, шчырая, і воі, якія спаборнічаюць за руку прыгажуні, і розныя па характары і адносінах да людзей незямныя

сілы на чале з Перуном. Выпрабаванні найлепшым чынам выпісваюць іх удзельнікаў: хітры і хцівы Канчыла коштам здрады і падману, з дапамогай злых сілаў хацеў перамагчы і ўзяць у жонкі Мілавіцу, за што, як і належыць, быў пакараны багамі; самаахвярны Оліcь аддаў жыццё за сяброў, за агульную справу, за родных людзей, якім патрэбен быў агонь з Перуновай гары; мужны Рацьма, для якога няма даражэйшага ў свеце за родную зямлю, яе людзей і каханую – Мілавіцу. У канцы твора яна яшчэ раз даказала, у чым сапраўдныя вартасці і сэнс чалавечага жыцця, адмовіўшыся ад князевай узнагароды – скарбу – з той прычыны, што ён мае дно, якім бы вялікім не быў: “Вось той скарб, што дна не мае. То зямля!” [143, с.445]

У чарадзейных казках традыцыйна фігуруе якая-небудзь незвычайная рэч, якая прыносіць людзям шчасце. Такую ролю адыгрываюць ягады ў п’есе А. Якімовіча “Чарадзейныя суніцы” (1995). Імі ўзнагароджваюцца хлопчыкі Янка і Антось за вызваленне прываленай дрэвам пачвары. З’еўшы з-за цікаўнасці адну з іх, яны пераносяцца ў іншую краіну, якая існуе па жорсткіх законах. Э. Садаўнічы піша пра гэту п’есу: “пісьменнік у творы шаржыруе характар узаемаадносін сярод маючых уладу, дзе пануюць крывадушша, падхалімства перад вышэйшымі, грызня за цёплае месцейка, у карыкатурным выглядзе паказвае стаўленне ўлады да народа, загнанага ў цёмных лясах у зямлянкі, якога трэба раз-пораз пужаць гарматнымі стрэламі ў напамін аб сабе і сваёй значнасці і магутнасці, з вясёлай усмешкай раскрывае вонкавую бачнасць яе дэмагагічнай справядлівасці” [232, с.4]. Увасабляюць уладу аўтарытарны Пан Смактун і яго падхалімы. Аднак хлопчыкі знаходзяць метад разбурыць тую ўладу і вызваліць людзей. Апошнюю суніцу, якая магла б падарыць ім любоў усяго чалавецтва, яны аддаюць зямлі.

Часта такі канцэпт, як цудадзейная рэч, з’яўляецца і лакмусавай паперкай чалавечнасці. Паводле п’есы У. Сіўчыкава “Філасофскі камень” (1990), тым людзям, якім камень можа прыносіць матэрыяльную карысць, па вялікім рахунку ён і не патрэбны. А ў руках злаcліўца Гетмана камень не дзейнічае. Рэцэпцыя характараў у гэтай п’есе трохі ўскладнена тым, што не адразу зразумела іх вартасць. Але гэтым самым ствараецца інтрыга. Так, Барбер, які спачатку нібыта прымае прапанову Гетмана супрацоўнічаць за трыццаць срэбных манет, аказваецца станоўчым персанажам – кавалёвым сынам, які вярнуўся з палону. Прысутнічае і лінія кахання – паміж кавалёвай дачкой-прыгажуняй і высакародным княжычам, які ведае напэўна, “што шчасце нам дасць не філасофскі камень” [244, с.619].

Сюжэт п’есы В. Маслюка “Пра тое, як Янка Белую краіну ад Цмока вызваліў” (1993), як заўважае Ф. Драбеня, заснаваны на народных казках і дастаткова распаўсюджаны – барацьба юнака і Цмока. “Аўтар бярэ за аснову традыцыйныя народныя вобразы, дапаўняе іх новымі рысамі характару і такім чынам стварае новыя арыгінальныя і каларытныя персанажы. Так, напрыклад, вобраз Цмока традыцыйна ўспрымаецца як вобраз адмоўнай, крыважэрнай пачвары; як правіла, у народных казках гэты вобраз схематычны і пазбаўлены падрабязнага раскрыцця характару. У В. Маслюка Цмок – супярэчлівая натура… Так, 1-ая Галава – схільная да панікі, баязлівая, балбатлівая, а 2-ая – больш разважлівая, хітрая і

жорсткая" [98, с.41]. Любоў да роднай зямлі і чалавечая салідарнасць сталі ключамі да перамогі Янкі над Цмокам. Канцэптуальную ролю тут адыгралі міфалагічны Дзядок Ох і Каваль, чые функцыі лёгка распазнаюцца абазнаным у казках чытачом.

Знаёма выглядаюць і героі-асілкі, Цмок і Баба Кагорта, а таксама калізіі п'есы А. Мінкіна "Хведар Жылка і сапраўдныя асілкі" (1993). Але аўтар надаў казцы камедыйную форму, што вылучае твор на фоне многіх п'ес завострана драматычнага плану. Адпаведна і характары ў казцы А. Мінкіна паўстаюць у новым мастацкім святле. Звычайны селянін не толькі разумны, але і надзелены пачуццём гумару, што дазваляе яму перахітрыць і асілкаў, адмыслова выпісаных з прымітыўнай псіхалогіяй, і прадстаўнікоў злых сілаў. Для Хведара тыя прыгоды – як гульня. Яму не патрэбна цмокава золата, і ён вяртаецца да сялянскай працы як галоўнай жыццёвай каштоўнасці.

У спробе рымейка У. Бутрамеева "Новыя прыгоды Несцеркі" (1997) паўстае той самы герой, "што і шыла ў мяшку схавае, і сухі выйдзе з вады, што сто год па зямлі ходзіць, а ўсё яшчэ малады" [43, с.2], "кемлівы і спрытны, дасціпны і знаходлівы, практычны і крыху хітраваты селянін … сапраўдны жыццялюб, па-народнаму мудры беларус" [56, с.28]. І ў гэты свой прыход у драматургію народны любімец, які мае, калі па шчырасці разабрацца, не такі ўжо і адназначны характар, карае паноў і зламыснікаў, адстойвае шчасце паспалітага люду. З ім "не прападзеш, хаця гора і цяпнеш" [43, с.4]. Дзякуючы каларытным персанажам дзеянне адбываецца жвава і весела і завяршаецца шчасліва для Несцеркі і яго сяброў.

Востра-камедыйнага кшталту п'еса-вадэвіль В. Шырко "Дзед Лукаш і поўны Кірмаш" (1996), у якой абыгрываюцца сюжэты пра ўзаемаадносіны дзеда і яго бабы, а таксама дзеда і ашуканца-цыгана. Удала пабудаваныя дыялогі аднаўляюць пазычаныя ў фальклоры паўнавартасныя яркія вобразы. Хады развіцця сюжэту ў святле характараў герояў выглядаюць досыць натуральна. Выразнай адметнасцю п'есы з'яўляецца асучасніванне яе фальклорнай канвы рэаліямі сённяшняга дня, якія накладаюць адбітак і на партрэты дзеючых асоб: такая мадэрнізацыя гіпербалізуе іх камічнасць.

Матывы традыцыйнай казачнай фабулы напоўнены элементамі жыцця 1990-х гг. у бытавой казцы Н. Марчук "Качка Гапа" (1996). Апавядаецца пра беднага, але добрага мужыка і багатага, злоснага суседа. Прыгодніцкае, дынамічнае дзейства заканчваецца на карысць бедняка. Здавалася б, усё па закону жанру. Усё ж крытыка адзначае, "што метад знешняга асучаснівання казкі больш просты і даступны для любога драматурга, які пачынае пісаць дзіцячыя п'есы-казкі, чым глыбокае ўнутранае раскрыццё казачных вобразаў, аднак ён не заўсёды гарантуе сапраўдны поспех" [98, с.42]. Такую заўвагу варта адрасаваць і гэтай п'есе, характары якой засталіся павярхоўнымі.

Беларуская драматургія мае прыклады постмадэрнісцкай гульні з вядомай дзецям класікай. Але калі П. Васючэнка ў "Новым Калабку" (1999) стварае новы, аўтэнтычны характар свайму пратаганісту, то Г. Аўласенка ў вершаваную п'есу "Як казкі пераблыталіся" (2007) уводзіць персанажаў адразу з трох вядомых казак, захоўваючы іх партрэты і псіхалогію. Калізіі ў апошнім выпадку складваюцца ў выніку блытаніны

герояў і іх ролевай функцыянальнасці, што стварае эфект камічнасці, зразумелы маламу, але ўжо абазнанаму ў падставовых казках чытачу. Паміж вобразамі розных казак узнікаюць непаразуменні, якія даходзяць да канфліктнага ўзроўню: Рэпку хоча з'есці Заяц, Калабка – Воўк і курка Раба. Аднак Мядзведзь заступаецца за слабейшых. Добрыя намеры персанажаў узнагароджваюцца, а Воўк і Лісіца застаюцца без прэзентаў. Героі ўпарадкоўваюцца па сваіх казках. Калабок П. Васючэнкі больш ачалавечаны, "з мяккай, пяшчотнай душой", а яго і людзі, і лясныя звяры не хочуць разумець, ганяюцца, спрабуюць пакаштаваць [276, с.8]. Але яго душэўныя якасці прыводзяць дзейства да шчаслівага фіналу.

Мастацкі матэрыял некаторых п'ес пачэрпнуты ў рэлігійнай культуры беларускага народа. Перадусім адзначым, што адбываецца адраджэнне тэматыкі традыцыйнай батлейкі. Цыкл з трох такіх п'ес "Казкі – жывыя батлейкі" (2011) прапануе С. Вітушка. Яго творы ("Анёл і Чорт", "Каляднны канцэрт", "Скарб на Святога Яна") характарызуюцца аўтарскай разняволенасцю ў разгортванні калізій пры наяўнасці намінальна знаёмых персанажаў.

П'еса С. Кавалёва "Братка Асёл" (1997) створана па біблейскіх матывах (другая назва – "Шлях да Батлеему"). Аднак аўтар дае асабістую, арыгінальную інтэрпрэтацыю падзеям, ствараючы сваю сістэму вобразаў з аўтэнтычнымі характарамі. Прычым пратаганістам робіць звычайнага Асла, якому было наканавана выратаваць самога Божага Сына. Асёл прагне шчаслівейшай долі. І знаходзіць яе ў любові да Бога і людзей, для якіх ён становіцца выратавальнікам. Як заўважае даследчык сучаснай драматургіі Ф. Драбеня, "у агульнай свядомасці замацаваўся вобраз асла як упартай і недалёкай істоты. Са слоў Гаспадара, Асёл паўстае менавіта такім, але якраз да яго з'яўляецца Зорка: менавіта яму выпадае знайсці Бога і нават аказаць яму дапамогу. Асла вядзе яго вера, магчыма, ён трохі наіўны, але мэтанакіраваны, і ўласцівая яму ўпартасць тут выглядае не як загана, а як вартасць" [97, с.83]. Асёл праходзіць свой шлях да Бога ў прамым і пераносным сэнсе. Удаліся аўтару і характары іншых, нават эпізадычных асоб. Напрыклад, сябрук Асла Парсюк не бачыць свету далей свайго карыта, і ўрэшце ад яго Гаспадар вырашае пазбавіцца. Апошняга ж найбольш цікавіць толькі асабістая выгада, дзеля якой ён не грэбуе падманам. Крот таксама шукае Бога, але ў адваротным кірунку – рые глыбей зямлю, што прыводзіць яго да згубы. Як бачна, аўтар не абмяжоўваўся колам біблейскіх вобразаў, увёўшы ў п'есу аўтэнтычных персанажаў, характары якіх адыгралі канцэптуальную ролю. "Праз жывыя сутыкненні дзеючых асоб даводзіцца, што не хлебам адзіным жывы чалавек (сцэна з Парсюком), што не фізічная сіла, а духоўная моц аказваецца сапраўдным выратаваннем для чалавека (сцэна са Львом). Актуалізацыя хрысціянскіх пастулатаў адбываецца без ілжывага асучаснівання" [231, с.137].

Да той жа тэмы звярнуўся таксама І. Сідарук. У яго каляднай п'есе "Меч анёла" (1992) зло прадстаўлена цэлым шэрагам разнастайных персанажаў, кожны з якіх функцыянальна незаменны ў мастацкай палітры вобразаў. Аўтар дае мастацкую інтэрпрэтацыю падзеям, якія ўскладняюцца імкненнем цара Ірада стаць бессмяротным, у чым яму дапамагае Чарнакніжнік. На гэтых двух прыкладах адлюстравана, што ў свеце Зла існуе бязлітасная канкурэнцыя: Чарнакніжнік здраджвае

пры першым зручным выпадку свайму гаспадару і займае яго месца. Добрым жа людзям абараніцца ад Зла дапамагае вера ў Бога: за іх заступаецца Анёл з вогненным мячом. Наступную апрацоўку І. Сідаруком біблейскага сюжэту – “калядную гісторыю” “Збавіцель” (1998) – крытыка палічыла не зусім удалай: няма паўнавартаснай сістэмы вобразаў і развіцця канфлікту. Твор мае хутчэй асветны характар [97, с.77].

Асобна патрэбна выдзеліць п’есу-казку І. Сідарука “Кветка для Анёла” (2003), адзначыўшы асабліва глыбокую пранікнёнасць гуманістычным пафасам, інтанацыі душэўнага трымцення. Па сутнасці, падрабязна выпісаны характар мае толькі Анёл, які, аслухаўшыся Бога, перастаў бачыць. У яго ёсць два шляхі, каб зноў стаць відушчым: або “зрабіць на зямлі самую добрую справу” (словы Бога) [242, с.71], або паслухацца парадаў Нячысціка. Разгублены, але поўны жадання Анёл спускаецца на зямлю і імкнецца ашчаслівіць як мага болей людзей. Аднак церпіць фіяска, што павялічвае яго адчай і роспач. Нячысцік у прадчуванні свайго трыумфу падштурхоўвае Анёла сарваць адну маленькую кветачку, якую вырошчвае дзіця. Анёл амаль згодны. Ды выяўляецца, што дзіця ніколі не бачыла белага свету, але даглядае кветку, каб яе прыгажосць убачылі людзі. Анёл вагаецца – і ў выніку пераступае свой эгаізм: не лічачы гэта “самай добрай справай на ўсёй зямлі” [242, с.81], дорыць дзіцяці зрок. Адбываецца цуд: яны абодва назло Нячысціку пачынаюць бачыць.

У аснову п’есы С. Сокалава-Воюша “Свецяць, свецяць зорачкі” (1993) пакладзена адзначэнне такога любімага ў народзе свята, як Каляды. Аўтар, акрамя традыцыйных удзельнікаў абраду калядавання, уводзіць у дзейства яшчэ некалькі фальклорных персанажаў (Немец-іншаземец, Ох, Ведзьмы-Пачвары), што ўзмацняе каларыт. Падбор характараў дазваляе драматургу змадэляваць востры канфлікт і ўдала яго вырашыць. Прычым рэцыпіент не толькі назірае за супрацьстаяннем злых і добрых сілаў, але і за разгортваннем шматвяковага каляднага рытуалу.

З цягам часу пласт народнай культуры не толькі не вычэрпваецца, але і дае новыя вынікі. Магчыма, “сучасным фальклорным п’есам... нярэдка шкодзіць трафарэтнасць архітэктонікі, зададзеных сюжэтных хадоў” [160, с.180], аднак нельга не пагадзіцца з тым, што традыцыі могуць накладваць адбітак на твор, напісаны “па матывах”. Галоўнае для аўтара – стварыць праўдзівыя мастацкія характары, здольныя выклікаць суперажыванне рэцыпіентаў. З гэтым беларускія драматургі ў асноўным спраўляюцца.

Вельмі плённае асваенне фальклорнага пласту дзіцячай драматургіяй адбываецца апошнім часам. Казачныя характары і канфлікты маюць розныя шляхі на старонкі п’ес. Практыка паказвае, што механічны перанос можа зашкодзіць вобразам, перасэнсаванне якіх з пільнай аглядкай на адпаведныя патрабаванні дае ім яшчэ адно паўнавартаснае літаратурнае жыццё. Нязменным застаецца толькі адно – сістэма каштоўнасцей, якой вывяраюцца характары дзеючых асоб. Сімптаматычна, што адмоўныя персанажы па характарах вельмі падобныя. А вось характары герояў станоўчых маюць параўнаўча высокую ступень індывідуалізацыі. Сапраўды, «“станоўчасць” – не аднастайнасць, а шматстайнасць, бясконцая, як само жыццё» [102, с.36], што і даказваюць п’есы-казкі з цягам часу ўсё больш пераканаўча.

3.2.2 Літаратурная п'еса-казка: тэмы і героі

Некаторае падабенства ў характарах і канфліктах казак фальклорных і казак, якіх прынята называць літаратурнымі ці аўтарскімі, перад даследчыкамі ствараюць нярэдка праблему дыферэнцыяцыі твораў [268, с.217]. Тым не менш існуе шмат казачных п'ес, арыгінальнасць якіх безумоўная, што вызначаецца перадусім па характарах. Пэўныя фальклорныя элементы ў развіцці дзеяння, у вобразах могуць прысутнічаць, але яны не з'яўляюцца канцэптуальным стрыжнем стварэння п'есы. Тэматычны спектр літаратурных п'ес-казак даволі шырокі. З увагай на досвед папярэднікаў [96, с.15] іх можна падзяліць на творы:

а) з матывамі каляндарных святаў (звычайна Новага года),

б) з выкарыстаннем вобразаў прадстаўнікоў флоры і фаўны ў якасці галоўных герояў для выяўлення вострых маральна-этычных сітуацый, якія ілюструюць запатрабаванасць агульначалавечых каштоўнасцей,

в) з сучаснымі інтэрпрэтацыямі сюжэтаў прыгод і падарожжаў з іранічным і рамантычным пафасам,

г) з распрацоўкай фантастычных сюжэтаў,

д) з алегарычнымі і парабалічнымі формамі звароту да экалагічных праблем сучаснага грамадства ў актуальных драматургічных сюжэтах.

Актуальнасць навагодняй тэматыкі ў драматургіі для дзяцей відавочная: бадай, ніводнае свята сустрэчы Новага года не абыходзіцца без драматургічнага дзейства. Аднак на працягу доўгага часу ў беларускай драматургіі на гэтую тэму з'яўляліся толькі адзінкавыя творы. З пачатку 1990-х адкрываецца новы этап, у тым ліку і ў развіцці абазначанай тэматыкі. У большасці п'ес, паводле фабулы, злыя сілы, адмоўныя персанажы імкнуцца перашкодзіць сустрэчы Новага года ("Апошні Дыназаўрык" А. Якімовіча (1995), "На паляне, каля ёлкі…" Р. Бензерука (1999), "У адну навагоднюю ноч" Н. Язмінавай (2007), "Цётухна Прастуда і Новы год" Н. Марчук (2008) і інш.). У ролі герояў побач з традыцыйнымі Дзедам Марозам ды Снягуркай нярэдка выступаюць жыхары лесу. Іх партрэты звычайна адпавядаюць традыцыйным вобразам: Воўк злосны і неразумны, Ліса хітрая, Мядзведзь нехлямяжны, няўклюдны, Заяц баязлівы. Акрамя таго, сярод герояў фігуруюць і прадстаўнікі беларускай міфалогіі. Аднак нягледзячы на фабульную тоеснасць, сюжэты п'ес усё ж маюць аўтарскую адметнасць.

Г. Аўласенка стварыў два варыянты п'есы "Новы год у лесе" (2003) – празаічны і вершаваны. Вершаваная версія зімовых калізій не проста зарыфмавана, але і пашырана ў параўнанні з празаічнай п'есай за кошт увядзення шэрагу новых герояў – лясных жыхароў. Насычанасць прыгодніцкімі эскападамі поруч з яркімі, арыгінальнымі вобразамі не дасць сумаваць рэцыпіенту. Неабходна аддаць належнае аўтару ў майстэрстве стварэння яскравых характараў п'есы. Дзякуючы ім нязмушана верыцца ў дэтэрмінаванасць складаных перыпетый. Як і ў лепшых узорах беларускай драматургіі для дзяцей, зласліўцы не караюцца за свае дзеянні – ім даруюць, што выклікае з іхняга боку ўдзячнасць. Як і належыць, у п'есе Г. Аўласенкі сітуацыі і дзеянне выцякаюць з сутнасці герояў: паводле законаў драматургічнага мастацтва, калі правільна і добра распрацаваны вобраз, калі ён жыве сапраўдным жыццём, то ў

сітуацыях і дзеяннях гэты вобраз пачынае сам дапамагаць аўтару [215, с.37].

Адваротны прыклад гэтай формуле – п’еса М. Сіўца “Пад Новы год не без прыгод” (2001), у якой Сцюжа, Воўк і Ліса, каб сарваць свята, замятаюць шляхі і крадуць стрэлкі гадзінніка. Але добрыя гномы і дзеці праводзяць Дзеда Мароза да ёлкі. У сілу сваёй хуткаплыннасці і спрошчанага сюжэту такімі ж прымітыўнымі паўстаюць і характары, а канфліктнаму вырашэнню бракуе абгрунтаванасці. Не становіцца паратункам для мастацкасці і агульны гуманістычны пафас твора.

У казцы В. Ткачова “Жыла-была Ёлачка” (2009) характары выпісаны дастаткова рэльефна, перыпетыі адлюстраваны захапляльна, аднак лейтматыў дзейства аказаўся цьмяны і заблытаны. Прычынай таго бачыцца не зусім удалы выбар характараў, у выніку чаго канфлікт не набыў жаданай вастрыні. Не дапамагло нават увядзенне двух персанажаў з функцыяй апавядальнікаў.

“Навагодні дэтэктыў” П. Васючэнкі (1999) атрымаўся п’есай не проста арыгінальнай, але нават экстравагантнай. Традыцыйныя персанажы – Воўк, Ліса, Мядзведзь, Заяц – надзелены рысамі прадстаўнікоў крымінальнага свету. Разгортваецца дзеянне, як у сапраўдным баявіку. Прычым Снягурачка таксама выходзіць за межы свайго класічнага вобраза і праяўляе ўменні добрага воя. Як патрабуюць законы жанру, зламыснікі пераможаны. Аўтар выяўляе прычыннасць такіх пераўтварэнняў жывёл: аказваецца, метамарфозы адбыліся пад уздзеяннем сучаснага кінамастацтва.

Пэўны ўплыў постмадэрнісцкіх тэндэнцый, выражаны ў выкарыстанні папярэдняга мастацка-культурнага досведу і кантамінацыі персанажаў у адным дзействе, праявіўся яшчэ ў некаторых драматургічных творах – сцэнарыі навагодняга прадстаўлення “Парад планет” Н. Маісеевай (2008) і навагодняй казцы Ю. Куліка і А. Оксіня “Прыгоды з чароўнай скрыначкай” (2007). Апошняя са згаданых – гэта “своеасаблівае падарожжа па свеце казачных прыгод і персанажаў, у выніку якога дабро, як зазвычай і мусіць быць, абавязкова пераможа зло” [153, с.8]. Аўтары стварылі два полюсы свету, адзін з якіх жыве пад знакам дабра і чалавечых каштоўнасцей, у другім усё перакулена з ног на галаву: ухваляюцца кепскія справы і ганяцца добрыя. Да першага належаць ужо знаёмыя дзецям Дзед Мароз, Снягурачка, Доктар Айбаліт, Нязнайка, Бураціна. На другім полюсе са знаёмых толькі Баба Яга, аднак характары іншых будуць зразумелымі рэцыпіенту, бо Ягуся, Косцік і Бармалёша з’яўляюцца нашчадкамі адпаведна Ягі, Кашчэя, Бармалея. Дзеянне разгортваецца дынамічна. Яго стрыжнем становіцца выкраданне ў Дзеда Мароза скрынкі з падарункамі. Практыка, аднак, паказвае, што кепскія намеры будуць мець і незайздросныя вынікі: аб’еўшыся цукеркамі, Ягуся і Косцік просяць дапамогі ў Айбаліта. У свядомасці герояў адбываецца эвалюцыя: яны пачынаюць разумець сэнс сяброўства і цаніць яго. Сумеснымі намаганнямі пераадолена і апошняя перашкода ў выглядзе Бабы Ягі. Апафеозам перамогі дабра становіцца настойлівае запрашэнне нядаўна яшчэ адмоўных персанажаў на навагодняе свята.

Адсутнасцю галоўнага тандэму ў выглядзе Дзеда Мароза з унучкай выбіваецца з агульнага шэрагу навагодніх п’ес “Спадчына бабулі

Зімавухі” Л. Рублеўскай (2003). Зімавея з памагатым Віхурыкам замарожвае гадзіннік, каб час назаўсёды спыніўся на зімовай пары, што дае ёй ледзь не бязмежную ўладу. Але выйсце, хоць і няпростае, існуе. Майстар часу з унучкай Хвілінкай і сябрам Камінаром спраўляюцца з выпрабаваннямі. Галоўным чыннікам іх перамогі над усёахопным холадам становіцца зычлівасць адзін да аднаго: “Так! Ёсць такія цёплыя словы, ад якіх адразу нібы саграваешся! Давайце іх казаць адзін адна-му!” (словы Хвілінкі) [223, с.91]. Такі метад аказаўся настолькі дзейсным, што Віхурык прымкнуў да станоўчых персанажаў. Нягледзячы на тое, што Зімавея здолела моцна зачараваць Хвілінку, сіла сяброўства, якую прадэманстравалі героі, пераважыла намеры злой чараўніцы, бо “ледзяное сэрца заўсёды адагрэе чалавечая дабрыня” (словы Хвілінкі) [223, с.96].

Такім чынам, прадукаванне ў беларускай культуры навагодніх п’ес апошнім часам значна пашырылася. Прычым увага ўдзяляецца як непасрэдна святу Новага года, так і Раству, і Калядам (гл. 3.2.1.). Большасць твораў можа быць прымеркавана да адпаведных мерапрыемстваў, што, аднак, не пазбаўляе іх літаратурнай мастацкасці. Навагоднія пастаноўкі пакліканы разварушыць дзятву, таму і п’есы, прынагоджаныя да зімовых святаў, часта выкарыстоўваюць прыём уцягнення ў драматургічнае дзейства малога гледача з дапамогай, як правіла, якіх-небудзь пытанняў да залы. Такі мастацкі ход дзейсны для каталізацыі ўспрымання, бо, па сведчанні Ю. Борава, “дзеці паводзяць сябе так, быццам бы мастацкі тэкст не замкнёны ў сабе і ў яго можна ўмешвацца шляхам зваротнай сувязі” [35, с.481].

Нягледзячы на выкарыстанне ў многіх навагодніх п’есах намінальна аднолькавых персанажаў, з тоеснымі рысамі характараў (жывёл, Дзеда Мароза і Снягуркі), гэта не баналізуе і не таўталагізуе творы, хаця ў большасці п’ес героі маюць тыповыя рысы, прадвызначаныя ўжо самой функцыянальнасцю вядомых кожнаму фігур. А надзяленне лясных жыхароў рысамі чалавечай псіхалогіі (як заганамі, так і вартасцямі) наадварот актуалізуе і прыцягвае ўвагу. Неабходна адзначыць элементы асучаснівання некаторых п’ес, увядзення ў іх тых ці іншых момантаў блізка знаёмай дзятве культуры. Дыдактычныя аспекты, абавязковасць якіх у дзіцячай кнізе не выклікае сумнення, прысутнічаюць у адэкватнай форме: не галаслоўем, а практыкай дэманструецца, што толькі моцнае сяброўства, шчырасць і дабрыня з’яўляюцца асновай дасягнення мэтаў, нават самых нерэальных.

Нефальклорнага плану казкі з удзелам прадстаўнікоў прыроды даволі папулярныя сярод пісьменнікаў. Гэтыя вобразы часта выкарыстоўваюцца ў самым шырокім спектры казак (“Квак-Нэсквік” Л. Мялешкі (2003), “Тыгр-абаронца” У. Сіўчыкава (1990), “Курачка-чубатка” Т. Барадзёнак (2002), “Хто вінаваты” А. Якімовіча (2006), “Кароль смаўжоў” З. Дудзюк (2007), “Гісторыя двух сабак” (2007) Я. Конева, “Зімовая песня Жаўрука” (1995) і “Начны госць” (2000) Г. Марчука, “Хто рашучы – той герой” і “Кіска, не падманеш!” Г. Каржанеўскай (абедзве 2010), “Мышаняты і мячык” Г. Аўласенкі (2010) і інш.). Даследчыкі літаратуры зварот да ўвядзення ў дзейства іншасказальных жанраў персанажаў-жывёл абгрунтоўваюць перадусім найбольшай вызначальнасцю і пастаянствам іх характару, што дае падставы рэцыпіенту ад пачатку адэкватна

ўспрымаць вобразы [62, с.106]. У драматургіі для дзяцей вызначылася кола твораў, у якіх прадстаўнікі флоры і фаўны граюць канцэптуальныя ролі. "Хіба здзіўляемся мы ў маленстве, калі апавядалі нам гісторыі пра злога, але дурнога Ваўка, хітрую Лісу, цельпукаватага Мядзведзя, наіўнага, але адважнага Пеўня, разумнага Коціка?" – піша І. Штэйнер [272, с.69]. Характары ў такіх п'есах фарміруюцца, аднак, па-рознаму. Некаторыя пісьменнікі ідуць па шляху атаясамлення вобразаў сваіх твораў са стэрэатыпамі. Іншыя партрэтную палітру персанажаў ствараюць, кіруючыся перадусім лейтматывам твора. Але ў любым выпадку найбольш удалымі атрымліваюцца індывідуалізаваныя персанажы, якія, тым не менш, перадаюць тыя ці іншыя тыповыя рысы псіхалогіі і паводзінаў фальклорных герояў.

"Вясновая песня" С. Клімковіч (1995) навейвае асацыяцыі з першым творам нашай прафесійнай дзіцячай драматургіі – "Снатворным макам" К. Лейкі. Выбар персанажаў сучаснай п'есы абмежаваўся прадстаўнікамі фаўны, але ідылічныя карціны іх жыцця пераклікаюцца і па настрою, і па інтанацыі пры перадачы свету герояў з п'есай-казкай К. Лейкі. Пастараль "Вясновай песні" парушаюць Павук і Кажан – вобразы, якія традыцыйна маюць рэнамэ носьбітаў кепскіх намераў. Канечне, супольнымі намаганнямі злыя сілы пераможаны, хоць кожны паасобку быў багата слабейшы. Аднак у адрозненне ад п'есы К. Лейкі, твор сучаснай аўтаркі не мае акрэсленасці ў канчатковым лёсе адмоўных персанажаў. Нават Светлячок, які аступіўся і стварыў пагрозу жыццям сваіх сяброў, не атрымлівае даравання. У "Снатворным маку" аўтар знайшоў выйсце, каб "амністыя" нядобрых герояў выглядала натуральна, у чым праявіўся гуманізм большай сілы.

Пад уздзеяннем сілы сяброўства адбываецца эвалюцыя характараў герояў у п'есе З. Дудзюк "Ная і Нахлебнік" (1994). Баязлівец Жук пераадолеў свой страх дзеля выратавання мурашкі Наі. А Вусень ахвяраваў прадназначанае для свайго пераўтварэння ў матыля прадзіва, каб зрабіць цянёты на драпежніка Дзятла. Апошні таксама пераасэнсоўвае свае паводзіны. Нават, як спачатку здавалася, безнадзейны Нахлебнік у выніку такіх перыпетый абгрунтавана становіцца Мысліцелем. Для дзяцей малодшага веку п'есу трэба прызнаць бездакорнай, перадусім за тое, што змяненні ў характарах герояў адбываюцца і лагічна, і ясна, даступна для разумення малога рэцыпіента.

Тэма сяброўства становіцца стратэгічнай і ў казцы С. Кавалёва "Пясчаны замак" (2006). Выдуманыя нібыта міфалагічныя істоты Пясчанік, Гліннік і Вапнінка, слабыя – і маральна, і фізічна – паасобку, але разам здольны супрацьстаяць жывёлам-зламыснікам, якія разбураюць іх будынкі. Важна, што характары станоўчых персанажаў не ідэальныя, са сваімі моцнымі і слабымі бакамі. Гэта падкрэслівае неабходнасць сяброўскай знітаванасці перад аблічвам разбуральнікаў, якія не проста знішчаюць вынікі архітэктурнага мастацтва герояў, а абясцэньваюць і ліквідоўваюць сэнс іх жыцця і працы. Напаверку выяўляецца, што "пачвары былі надзіманыя" [122, с.228] і нябачнага Ветру, які ў крытычны момант выступае як свайго роду Deus ex machina, было дастаткова, каб адправіць іх у неба.

Яшчэ адзін твор С. Кавалёва "Маленькі Анёлак" (1993) арыгінальны па форме – напісаны ў выглядзе мона-п'есы. «Гэта філасофская гісторыя

маленькай незямной істоты Анёлка, які папрасіў Усемагутнага Бога прызначыць яго Апекуном Забытых Жывёлаў, іх Анёлам-ахоўнікам, таму што ён не разумее і баіцца людзей, бо апошнія, на яго думку, "шмат і мудрагеліста гавораць"» [277, с.6]. З усёю шчырасцю Анёлак імкнецца дапамагчы жывёлам. Але, як аказваецца, яго дапамога ім асабліва не патрэбна. Больш таго, некаторыя (як, напрыклад, ганарлівец Певень) ледзь не варожа ўспрымалі прапанову Анёлка. Несумненны інтарэс у сувязі з гэтым уяўляе псіхалогія іншых персанажаў. Знаходзіцца і глыбока няшчасная істота – Марская Зорка, якой без дапамогі Анёлка проста не абысціся. Апафеозам з'яўляецца яго разуменне: "Так Бог узнагароджвае мяне за рашэнне не пакідаць нікога з жывёлаў без дапамогі і любові" [125, с.160].

Адной з галоўных функцый дзіцячай літаратуры з'яўляецца пазнавальнасць. Менавіта яе аўтары некаторых п'ес кладуць у аснову твора. Да такіх можна аднесці п'есы-казкі Т. Ламонавай "Малеча Гном" (2007), В. Караткевіч "Дзе жывуць казкі?" (2008), А. Якімовіча "Казка пра смелага Вожыка" (2010).

Першая з указаных рэпрэзентуе маломү чытачу свет вачыма насякомых, сярод якіх жывуць гномы. Галоўны герой Малеча Гном паўстае дапытлівым персанажам, які імкнецца па-філасофску асэнсаваць усё, што дзеецца ў свеце. Ён нібы супрацьпастаўляецца бесклапотнаму Коніку, што нагадвае крылоўскую Страказа. Гном рэфлексуе над зменамі ў прыродзе. Варона адкрывае яму жорсткую праўду, што наперадзе халодная пара года. Але неўзабаве Матылёк-аднадзёнка знаёміць яго і з іншым бокам быцця. Матылёк шчаслівы ўжо ад таго, што прыйшоў у гэты свет. Ён глядзіць у будучыню з непахіснай надзеяй, якой пранікаюцца астатнія героі. Праз гэта п'еса набывае метафізічную глыбіню, прывіваючы чалавеку з самага ранняга ўзросту на прыкладзе дзеячых асоб асэнсаванне рэчаіснасці і свайго існавання ў неадназначным свеце.

В. Караткевіч для дзіцячай аўдыторыі пастаралася адкрыць краіну казак праз дзвюх мышак у п'есе "Дзе жывуць казкі?". Мышкі сустракаюць розных прадстаўнікоў фаўны і флоры: Дзьмухаўца, Рапуху, Званочка і іншых. Кожны з іх уяўляе сабой непаўторны феномен свету. Галоўнае – бачыць гэту непаўторнасць, адкрыць для сябе акаляючую прыгажосць і гармонію. А "сапраўдная прагажосць – у тваіх добрых учынках" (словы Сараканожкі) [134, с.18]. Гэта не адрасаваная рэцыпіенту сентэнцыя, а словы тлумачэння каштоўнасці Жука, які аказаў дапамогу іншым. У п'есе няма простых выхаваўчых настаўленняў, разлічаных на дзяцей, але праз тоесныя ім характары герояў знаходзіцца шмат падказак, якія маюць на мэце нязмушана дапамагчы ажыццяўляць эстэтычна-пазнавальнае развіццё.

Неардынарны для агульнага шэрагу дзіцячых п'ес жанр – казку-мюзікл – прапанавала Т. Мушынская – "Я цябе не пазнаю" (2008). Але літаратурная прырода самой казкі, бадай, цалкам адпавядае драматургічным канонам твора для чытання дзецьмі. Галоўнымі героямі з'яўляюцца Парсючок Лычык, няўрымслівы, непаслухмяны шукальнік прыгодаў, і яго сябрук Казляня Упартыя Рожкі, з інтэлігентнай сям'і, што, аднак, не перашкаджае яму тэмпераментам не адставаць ад Лычыка, чым моцна незадаволены бацькі. Аднак сябры даказваюць, што іх сяброўства

трымаецца не толькі на сумесных гульнях, але і на ўзаемападтрымцы ў выпрабаваннях: супрацьстаянне хціваму Ваўку заканчваецца для іх пераможна. Гэта схіляе бацькоў Казляняці да сімпатый і ўдзячнасці Лычыку, які да таго ж аказваецца і непазнавальна прыгожым пасля таго, як яго абмыў лівень.

Значна меней для канструявання драматургічных вобразаў аўтары выкарыстоўваюць прадстаўнікоў флоры. І. Сідарук у п'есе "Кветкі пад ліўнем" (1992) анімізуе жыхароў клумбы, кожны з якіх надзяляецца ўласным характарам: "званочак – жыццялюбны, уседаравальны, півоня – спакойная, улюбёная ў жыццё і сонца, цюльпан – ганарысты, прагны да грошай, занадта цікаўны" [93, с.112; 99, с.122]. Канфлікт разгортваецца ў плоскасці маралі. Хціўы Гандляр хоча перакупіць у Садоўніка яго кветкі. І, нягледзячы на адмову, робіць гэта з дапамогай здрадніка-сноба Цюльпана. Нябесныя сілы ў выглядзе Дажджу аднаўляюць справядлівасць. Аднак здараецца і непапраўнае: пачуццёвы Садоўнік, як далікатна сказана, "аддаляецца ад усіх" [243, с.269]. Яго вобраз – "вобраз мастака-паэта, які стварае свой шэдэўр не для таго, каб атрымаць вялікія грошы, а для замілавання і душэўнай асалоды ад прыгажосці, каб падарыць талент усім людзям, менавіта падарыць" [99, с.122], таму ён і не змог перажыць драму. На супрацьлеглым полюсе духоўных каштоўнасцей знаходзіцца Гандляр: для яго тых каштоўнасцей за прагай нажывы проста не існуе. Такім чынам драматург не толькі дае адказ на пытанне пра адносіны да прыроднага наваколля, але і ўздымае больш важкую праблему – аб сэнсе жыццядзейнасці чалавека. Прыцягальная моц казкі, адзначае А. Савіцкая, заключаецца ў наяўнасці другога плана, які праяўляецца не ў звыклым педагагічным настаўленні, а ў падтэксце вобразаў [230, с.221-222].

Прыгодніцкія творы ніколі не перастануць быць папулярнымі сярод дзятвы, а іх героі – запамінальнымі. Рызыкоўныя перыпетыі найлепшым чынам выяўляюць усю сутнасць і асобнага чалавека, і міжчалавечых стасункаў, што, бадай, карэктна параўнаць з пагранічнымі сітуацыямі экзістэнцыялісцкіх інтэрпрэтацый. Аднак беларускія дзіцячыя драматургі абгрунтавана і праўдзіва дэманструюць, што такое выяўленне сапраўднай сутнасці чалавека вядзе хутчэй да гуманізацыі і цеплыні ў стасунках, чым да экзістэнцыяльнай самоты ("Як Гаўка ў космас збіраўся" А. Зэкава (1995), "Каваль Сілуян і злы дух" Н. Марчук (2005), "Марыська-папараць" А. Крэйдзіча (2007), "Барон Мюнхаўзен і яго сябры" І. Скрыпкі (2007) і інш.). Усё залежыць ад веры ў свайго бліжняга і любові да яго. Гэтыя пачуцці не проста ляжаць у аснове чалавечай сутнасці, але і з'яўляюцца свайго роду паходняй для кожнага падчас сітуацый, называемых пагранічнымі. Таму Непаседа і Забіяка з п'есы Г. Каржанеўскай "А як жа Непаседа?" (1992) насамрэч аказваюцца найлепшымі сябрамі – клапатлівымі і самаахвярнымі. Да таго ж яны на лепшае пераасэнсавалі свае адносіны да прыроднага наваколля. Але каб яны не прайшлі праз наладжаныя міфічнымі істотамі выпрабаванні, то такой эвалюцыі не адбылося б.

Агульная бяда – голад – зближае Ваўка і Сабаку ў сцэнічным абразку гэтай жа аўтаркі "Лясное брацтва" (2004). Прычым голад у п'есцы персаніфікуецца. Ён падштурхоўвае звяроў з'есці адзін аднаго. Але яны

праяўляюць сілу волі і вытрымліваюць выпрабаванне – перадусім дужэйшы Воўк. Але і Сабака выручае сябрука па няшчасці, калі яго Гаспадар прыйшоў на паляванне.

У "зімовых прыгодах малых і дарослых" "Дзень добры, каралеўна!" (2004) Г. Каржанеўская паставіла перад сабой задачу перадаць эвалюцыю характару бабы Шаптухі, якая эгаістычна выкарыстоўвала свае чараўніцкія здольнасці, а таксама эксплуатавала добрую і летуценную ўнучку Янінку і сабаку Шэрага, які мусіў збегчы да суседкі. Дабрыня апошніх аказалася вышэй. А Шаптуха, апёкшыся на сваіх жа чарах, змянілася ў лепшы бок – і ўбачыла, якой цёплай зрабілася вакол атмасфера ўзаемастасункаў.

У п'есе Т. Сівец "КМЧ" (2008) сучаснай дзяўчынцы-падлетку даводзіцца пераглядзець свае меркаванні пра статус бацькоў і дзяцей, таму яна і трапляе на курсы маладых чараўнікоў. Драматург праводзіць сваю гераіню праз шэраг выпрабаванняў, якія неўпрыкмет змяняюць яе, робяць дабрэйшай і разумнейшай. Яна пачынае цаніць тое, што страціла, пачынае крытычна адносіцца да сябе і разглядаць сітуацыі вачыма іншых, спяшаецца выправіць свае памылкі. Таму і кажа ёй загадкавы Дабрахожы: "Ты навучылася дараваць ворагам і давяраць сябрам, адрозніваць падман і праўду, ты паверыла ў тое, што можаш змяніць гэты свет у лепшы бок…" [240, с.138] У гэтай п'есе арганічнае спалучэнне характараў дазволіла Т. Сівец паспяхова рэалізаваць галоўную ідэю твора. Чаго не скажаш пра яе драматычную казку "Шафа" (2008), у якой рэмінісцыруюцца падзеі савецкіх рэпрэсій 1930-х гг., калі знікалі бацькі, а іх дзеці траплялі ў дзіцячыя дамы. У дадзеным творы абставіны аказаліся мацнейшымі за характары, таму і канфлікт не вырашыўся на карысць дзяцей і іх бацькоў. Відаць, маладая аўтарка не змагла знайсці сюжэтнага вырашэння вобразаў – памылкі досыць распаўсюджанай у драматургіі [132, с.154].

Складаным, але празрыстым падборам характараў адметная казка Г. Аўласенкі "Першая пралеска" (2010). Асноўны канфлікт – супрацьстаянне Зімы надыходзячай Вясне – ускладняецца драпежніцкімі адносінамі Лісіцы і Ваўка да зайцоў Даўгавуха і Таўстуна, хаця ўсе звяры вельмі чакаюць Вясну. Разблытаць сітуацыю пакліканы дабрадушны і наіўны Снегавік, які ўсім імкнецца дапамагчы, але яшчэ не абазнаны ў жыццёвых вартасцях, якія яму пастунова адкрываюцца пасля шэрагу калізій. Снегавік дзеля іншых ідзе на самаахвярны крок: аддае першую пралеску Вясне. Але і сам дзякуючы гэтай дабрыні выратоўваецца – пакідае лес разам з Зімой, каб потым ізноў вярнуцца.

Вобразы многіх прыгодніцкіх п'ес створаны на міфалагічна-гістарычным матэрыяле. Яркі прыклад – "Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Забалоцкага" С. Кавалёва і П. Васючэнкі (1990). Характары названых паноў шляхетныя. Аднак шляхетнасць тая напоўнена, па слушнай заўвазе Ф. Драбені, "заганамі, якія, як вядома з гісторыі, прывялі шляхту да збяднення: ганарыстасць, прагнасць, хцівасць, празмерная самаўпэўненасць, сварлівасць, баязлівасць" [91; 98, с.45]. Іх псіхалагічныя партрэты з дамешкам дзіцячай наіўнасці і бязмежнага аптымізму, часам кемлівасці, часам упартасці выпісаны такім чынам, што выклікаюць зусім не антыпатыю, а хутчэй гамерычны смех пры

кожнай з прыгодніцкіх калізій, на якія багаты твор. У параўнанні з гэтымі героямі звычайная сялянка Дрыпа, будучы самадастатковай, мае духоўную перавагу. Пануючае саслоўе прагне найлягчэйшага жыцця, ды каб і гонару яшчэ з яго мець, як таго вымагае іх сацыяльнае становішча: "Сказаць папраўдзе, ваша мосць, мы – шляхціцы, прывучаныя да высакародных заняткаў" (словы Кубліцкага) [48, с.406]. Тым не менш рэальнасць вымушае закрываць вочы на свой гонар:

Дрыгайла. Няма ў мяне для вас чыстае работы. Ёсць звычайная мужыцкая праца: гной растрасаць або скаціну пасвіць.

Заблоцкі *(чухае патыліцу).* Лепей тады ўжо скаціну пасвіць. [49, с.406]

Аднак усё, за што яны бяруцца, даводзіцца да ручкі. І толькі "салодкае жыццё" на пасецы на працягу "мядовага месяца" ім прышлося даспадобы: "Галоўнае – што? Галоўнае, каб кожны быў на сваім мейсцы. Там, дзе яму лепш" (словы Кубліцкага) [49, с.418].

"Па сутнасці, – разважае Ф. Драбеня, які ў сваім даследаванні параўновае мастацкія характары беларускіх шляхцічаў то з генераламі М. Салтыкова-Шчадрына, то з баронам Мюнхаўзенам, – аўтары сцвярджаюць думку, уласцівую многім народным казкам: аб перавазе прадстаўнікоў сялянства над сваімі ўладарамі" [91].

Апошнім часам назіраецца прадукаванне так званай рыцарскай п'есы. Як адзначае ў сувязі з гэтым крытыка, "вяртанне да ідэй і маралі рыцарства, да шляхецкага кодэксу гонару – гэта тое, што здатнае стаць сучасным", бо "прага новага, культ героя – выратавальніка і абаронцы – жылі ў дзіцячым асяроддзі заўжды, гэтаксама як і мара пра рамантычнае каханне – у падлеткаў" [54, с.12-13]. Аднак пры захаванні агульнай канвы ў п'есах беларускіх аўтараў назіраюцца і пэўныя адметнасці, асабліва ў канструяванні характараў. Ф. Драбеня адзначае незвычайнае аўтарскае пераасэнсаванне вобразаў чараўніка Кадука і князёўны Даратэі ў драматургічнай казцы Л. Рублеўскай "Янук, рыцар Мятлушкі" (1994): "У дзіцячых казках злы чараўнік – выразна адмоўны персанаж, які з першых слоў і першых учынкаў выкрывае свае заганы, уступае ў барацьбу з сіламі дабра. У дадзенай п'есе, па-першае, Кадук не выглядае злым чараўніком, па-другое, абыходзіцца са сваёй паланянкаю дастаткова ласкава, задавальняючы ўсе просьбы, па-трэцяе, баіцца не сонечнага святла, а якраз-такі наадварот – промняў месяца. У той жа час як Мятлушка, што сімвалізуе ў п'есе светлыя сілы, можа загінуць якраз ад святла сонца" [97, с.97]. Але менавіта просценькая Мятлушка сваёй рашучай дапамогай пераўтварае Янука ў сапраўднага рыцара. І той пачынае разумець, хто насамрэч заслугоўвае яго ўвагі: самаўлюбёная і распешчаная князёўна ці ўсё ж самаахвярная Мятлушка.

Своеасаблівы прыём раздваення персанажаў, калі яны спачатку фігуруюць у двух іпастасях, якія затым спалучаюцца ў адным вобразе, выкарыстоўвае П. Васючэнка ў п'есе "Маленькі збраяносец" (1998), чым раскручвае інтрыгу дзеяння. Банальная фабула – барацьба рыцара за сэрца дамы – атрымлівае незвычайную развязку: "развіццё падзей паказвае, што слава Дармедонта – гэта толькі прывід, за ёю хаваецца нізкі, карыслівы, эгаістычны чалавек, а яго непрыкметны збраяносец – вось сапраўдны рацар" [98, с.44]. Вырашэнне канфлікту назіраецца ў дзвюх плоскасцях: матэрыяльнай і духоўнай. У першым выпадку не-

абходна перамагчы агрэсара – караля Краіны Павукоў Тарантула. У другім – вырашаецца шэраг маральных чалавечых праблем, перадусім шчырасці, сціпласці, смеласці. І ў абедзвюх плоскасцях збраяносец Андрусь паказвае наглядны прыклад самай высокай маркі рыцара, вартага найлепшай дамы сэрца. Такою і паўстае Злата, прыгажосць якой міфалагізавалі мастакі, пры гэтым перабольшваючы яе ступень, але галоўным і для прынцэсы, і для збраяносца былі вартасці духоўнага плану. Яны і адкрылі героям шлях да шчасця. Развязка п’есы выявіла прынцыпова новыя грані характараў (што не так часта можна сустрэць і ў “дарослай” драматургіі), але, адпаведна тэарэтычным палажэнням, «логіка ўзаемадзеяння характараў і абставін пераконвае ў тым, што “новая” якасць персанажа, якая адкрылася чытачам, на самай справе не такая ўжо і новая для дадзенага чалавека, яна не робіць яго зусім “іншым”. <…> Як толькі абставіны канфлікту закранулі самае важнае для героя, выступілі вонкі і рысы, характэрныя менавіта для гэтай пэўнай індывідуальнасці, яна па-свойму на іх адклікнулася» [76, с.222], – палажэнне, цалкам прымянімае да абодвух герояў-рыцараў.

У п’есе ж С. Кавалёва “Драўляны Рыцар” (1992) малюецца ідэалізаваны вобраз – узор прадстаўнікоў рыцарскай культуры. П. Васючэнка бачыць тонкі псіхалагічны ход у тым, што драматург вывеў постаць не “жалезнага”, а “драўлянага” рыцара. “Чысты культ сілы не выклікае, як раней, адназначнага захаплення ў гледачоў: мужны і высакародны герой павінен быць у нечым і мяккім, душэўным…” [52, с.67-68] Ён не міне тых, каму яго дапамога патрэбна ў першую чаргу. Імператыў дабрыні, носьбітам якой з’яўляецца звычайная драўляная цацка, характарызуецца недасягальнай для большасці людзей ступенню чалавечнасці, становячыся для іх маральным маяком. Дзякуючы рысам характару Рыцара яго паядынак з Цмокам ператварыўся ў спартыўнае спаборніцтва, бо і “чыстапародны Цмок”, які быў на службе ў добрай Феі, прызнаўся, што не мае аніякага жадання рабіць зло, а сам хацеў бы стаць рыцарам. Урэшце зламыснікі Змора і Скныр, якія захацелі хітрасцю захапіць багацці Феі, пераможаны. І ў гэтай перамозе ключавая роля належыць Драўлянаму Рыцару. У лепшых традыцыях беларускай драматургіі для дзяцей аўтар п’есы вырашае лёс сваіх адмоўных персанажаў: яны “трапілі ў пяты сон і закахаліся адзін ў аднаго” [124, с.141].

Характары пратаганістаў рыцарскіх п’ес (асабліва збраяносца Андруся) дэманструюць эфектыўнасць таго, што «пры ўсёй пэўнасці дамінуючых рысаў герой павінен да некаторага часу заставацца “непазнаным”, у кожнай новай сітуацыі праяўляючы асноўную рысу больш поўна» [200, с.18].

На сучасным этапе развіццё дзіцячай драматургіі ідзе сцежкамі, у многім дагэтуль не асвоенымі майстрамі гэтай літаратурнай дзялянкі. Чыннікам сталі не толькі шпаркія тэмпы навукова-тэхнічнага прагрэсу, але і новыя тэндэнцыі ў культурнай сферы ў цэлым. Крытыка ўжо заўважыла цягу аўтараў да асучасніванне казкі. Асабліва адбілася гэта менавіта на літаратурнай казцы. П’еса для дзяцей, нягледзячы на ўзроставую скіраванасць, сваімі канцэптуальнымі катэгорыямі – перадусім канфлікту і характару – адлюстравала культурныя і сацыяльныя ўплывы на мастацкі дыскурс, зрэагавала на з’яўленне новых актуалій як у жыцці грамадства, так і ў светапоглядах падрастаючай

генерацыі. Як адзначае крытыка, “своеасаблівым далейшым развіццём літаратуры казачна-фантастычнага характару можна лічыць фэнтэзі” [269, с.97].

У сілу моцнай і трывалай традыцыі, чым характарызуецца беларускае мастацтва наогул, наватарства ў прадукаванні п’ес для дзяцей не стала дамінантай, аднак пашырыла драматургічныя даляглыды і аўтарскія магчымасці, дынамізавала творчы працэс у гэтым кірунку. Новае дыханне адкрылася ў жанрах казкі, маркіраванне якіх набыло самы шырокі спектр. Прычым кідаецца ў вочы тэндэнцыя да мадэрнізацыі. Назіраецца кантамінацыя класічных казачных матываў з рэаліямі дня сённяшняга, а часам і перавага апошніх. Канфлікты будуюцца на глебе, нярэдка шчодра ўзбагачанай не толькі элементамі жыцця сучаснай цывілізацыі, але і актуальнай жыццёвай праблематыкай. Знаходзіцца нямала і вобразаў, якія ўяўляюць сплаў архетыповых рысаў са штрыхамі сучаснікаў. А паколькі тыповае ў характары прадвызначаецца канкрэтнымі жыццёвымі ўмовамі, раскрываецца праз адпаведныя абставіны [259, с.23], то сёння ў беларускай дзіцячай драматургіі назіраецца ярка выражаная трансфармацыя тыповага ў казачных характарах. Як падагульніў Ф. Энгельса Б. Бурак, выразіўшы дыялектычную сувязь паміж характарам і абставінамі, «характары – “сітуацыйныя”, а сітуацыі – “характэрныя”» [42, с.25].

Яскравым і паказальным прыкладам з’яўляецца “камп’ютэрная гульня ў сцэнічным ўвасабленні” Р. Баравіковай “Шкляныя горы, альбо Праграміст Чароўнай даліны” (2004). У п’есе традыцыйныя казачныя элементы “рэжысёрам” гэтай гульні заменены аналагамі сучаснай рэчаіснасці: дыван-самалёт – лятаючай талеркай, вірмяк-невідзімец – кавалкам нябачнай віртуальнай прасторы, чароўны клубочак – мабільным тэлефонам, голка, ад якой залежыць жыццё Кашча-Несмяротнага, – лазерам. Пратаганіст Іван-Знайдзён са “звыклага фальклорнага персанажа” Праграмістам пераўвасабляецца ў маладзёна, які быццам бы “толькі што збег з нейкай сучаснай маладзёжнай тусоўкі” [21, с.108]. Фактычна з героем адбываюцца тыя ж прыгоды, што і звычайна ў чарадзейных казках: лёс яго разлучае з дзяўчынай, і ён вымушаны перамагчы злую сілу, каб вярнуць каханую. Толькі казачныя дзеянні адбываюцца ў кантэксце зусім непрывычнага антуражу. Напрыклад, Кашч-Несмяротны жыве не ў якім-небудзь дрымучым лесе, а ў космасе, у халоднай і змрочнай Галактыцы. Бадай, адзіным, хто застаецца ў сваім звыклым абліччы, з’яўляецца стары Лесавік, якога можна разглядаць як захавальніка колішняй культуры і традыцый. Акрамя таго, вобраз згаданага Праграміста выглядае як мінімум неардынарна: за ім бачыцца свайго роду alter-ego аўтара – Р. Баравіковай, якая такім чынам, зрабіўшы сябе прататыпам, адшукала месца ў кантэксце свайго твора, а не па-за яго тэкстуальнымі рамкамі.

Першы вопыт фэнтэзі Р. Баравіковай – “Міжпланетны пажарнік” (1994) – быў не такім удалым. У п’есе прысутнічаюць акрэсленыя характары: сярод герояў адзначым летуценнага і добрага мамурыка, які ловіць знічкі, каб на планетах не ўспыхвалі пажары, і крата Бутуза, злоснага на ўсіх з-за сваёй прыроднай слепаты. Апошні з гэтай прычыны рыхтуе тэрарыстычны акт супраць планеты Мамурыя. Дастаткова ясны канфлікт. Аднак яго развязка пакідае адчуванне незавершанасці. Мамурыя выратавана: Міжпланетны Пажарнік спробу Бутуза нашкодзіць ператварыў

у прыгожы кветкавы дождж. Але ж праблема крата засталася нявырашанай: нікуды не зніклі ні яго слепата, ні яго злосць. Таму і развіццё канфлікту незразумела завісае ў часе і прасторы.

Прыгодніцка-фантастычным сюжэтам характарызуюцца п'есы З. Дудзюк "Сінязорка" (1995) і "Канікулы на астэроідзе" (1994). У апошняй распавядаецца, як трое падлеткаў падарожнічаюць на канікулах у космасе. Іх псіхалагічныя партрэты, калі не ўлічваць агромністы крок навуковатэхнічнага прагрэсу, зусім тоесныя нашым маладым сучаснікам: героі імкнуцца вырвацца з-пад апекі дарослых, іх вабіць новае і незнаёмае. Так яны трапляюць на астэроід, дзе жыве высланы калісьці злачынца. З'яўляючыся тыповым злым геніем, ён вынайшаў машыну стварэння жаўнераў для заваявання свету. Яму ўдаецца ператварыць у паслухмянага служку найбольш няўрымслівага з падлеткаў – Ясю. Юрась і Алеся таксама апынуліся ў хітра расстаўленых цянётах. Здавалася б, сітуацыя безнадзейная. Аднак дзякуючы сваёй кемлівасці, здольнасці да аналітычнага мыслення, незламанай волі падлеткі не толькі ратуюць сябе і свайго сябра, але і перапраўляюць злога генія на добрага дзядулю, перапраграмаваўшы яго машыну ў адваротным кірунку дзеяння.

У экалагічнай казцы Т. Мушынскай "Калі прыляцелі іншапланецяне" (2008) праводзяцца паралелі паміж жыхарамі зямлі і прышэльцамі: аказваецца ў іх характарах шмат агульнага (у дзяцей тыя ж інтарэсы, у бацькоў тоесныя клопаты). Зямляне на фоне братоў па розуму з далёкай планеты, якая ў свой час пацярпела катастрофу і дзе зараз нічога не расце, павінны быць шчаслівымі і шанаваць сваю зямлю, яе прыродныя багацці, – такі лейтматыў п'есы. Але выразнага канфлікту ў п'есе неназіраецца. Няма ні тое што сутыкнення супрацьлеглых характараў, няма ўвогуле характараў, больш-менш акрэсленых у мастацкім плане. Як адзначаў яшчэ Арыстоцель, "дзейная асоба будзе мець характар, калі… ў мове ці дзеянні выявіць які-небудзь напрамак волі, які б ён ні быў" [14, с.44]. Рэалізацыі гэтага палажэння ў творы Т. Мушынскай няма.

Моманты людской адчужанасці, якія праяўляюцца ў кантэксце навукова-тэхнічнага развіцця, знайшлі адбітак у па-мастацку гіпербалізаваным выглядзе – "трылеры для дзяцей і дарослых" П. Васючэнкі "Кацярынка і Кэт" (2007), які распавядае пра амбівалентнасць сённяшняга людскога свету. Драматург канструюе ў творы сучаснае жыццё, якое перастала быць натуральным. Нават людзі становяцца схематычнымі і прагматычнымі, як машыны. Кацярынку, у якой наперадзе заканчэнне школы і шляхі дарослага чалавека, бацькі рыхтуюць да такой будучыні. Іх падрыхтоўка не стасуецца з яе шчырай, яшчэ незабітай аксіялогіяй дарослых псіхікай, якая прагне не зносінаў з ідэалізаваным светам Сімулякрыі, а звычайнага прыроднага цяпла, без якога сучаснага чалавека можна лічыць абдзеленым: "Беднасць – гэта нашая адзінота", – словы доктара [51, с.15], якія так і засталіся незразумелымі бацькамі, фактычна замбіраванымі стэрэатыпамі і канонамі спажывецкага грамадства. П. Васючэнка на прыкладах сваіх персанажаў адлюстраваў адну з мадыфікацый адвечнага канфлікту бацькоў і дзяцей, што спарадзіў стан цывілізацыі дадзенага этапа развіцця. Аднак Кацярынка дзякуючы Рыгорку знаёміцца з натуральным светам, прадстаўнік якога – Апошні Дзед. Дзяўчынка не вытрымлівае ўмоў механізаванага і штучнага свету. Развязка, якой паспрыяў анёл у аблічны цацкі-сімулякра,

пакідае яе разам з Рыгоркам у свеце сапраўднага жыцця. А бацькам замест Кацярынкі застаецца яе дакладная копія з Сімулякрыі, Кэт – увасабленне "правільнай" дзяўчынкі, але "калі-небудзь яны (бацькі. – *А. Т.*) таксама прыйдуць сюды" [51, с.16]. Такім чынам, аўтар абазначае безальтэрнатыўнасць вяртання жыцця людскога на кругі свае, чарговай гуманізацыі чалавека, перад якім паўстала зараз дылема, якую прадбачылі яшчэ паўвека таму: "трэба гуманізавацца або загінуць" [255].

У п'есе І. Сідарука "Віртуальнае зубраня" (2004) сімулякр зубраняці наадварот адыгрывае ключавую ролю ў перамозе дабра над злом, якое таксама ўзнікае ў працэсе эвалюцыі чалавечай думкі і тэхнічных магчымасцей. Увасабляе зло Лавец. Ён вынайшаў клона-монстра-вірус, хоча злучыць яго з пушчанскім зубрам пятнаццатага стагоддзя, размножыць гібрыд да памераў непераможнага войска і заваяваць усю планету, распаўсюдзіўшы па ёй свае каштоўнасці. У якасці экземпляра для размнажэння абіраецца маці зубраняці, якому, такім чынам, неабходна не толькі ратаваць планету ад хцівага заваёўніка, але і сваю рэальную будучыню. Такую функцыю на зубраня ўскладае Астральнае вока. Аднак менавіта чалавечыя якасці, смеласць і кемлівасць, у дадатак да віртуальных магчымасцей сталі перадумовай перамогі і выратавання планеты ад катастрофы. Дзеянні зубраняці становяцца прыкладам таго, што "кожны з нас яшчэ можа зрабіць ... яшчэ можа паспець... яшчэ можа... уратаваць..." (словы Астральнага вока) [241, с.127].

Як бачна, многія фантастычныя п'есы аб'ядноўвае перасцеражэнне ад згубных для жыцця шляхоў, на якіх па-за ўвагай застаецца тое, на чым жыццё фактычна і трымаецца, – чалавечнасць, любоў, дабрыня, без якіх інтэлект нічога не варты. На старонкі гэтых драматургічных казак выходзяць новыя вобразы – героі тэхнагеннай цывілізацыі. На змену фальклорным (ці стылізаваным пад фальклорнасць) персанажам (часта побач з імі) прыйшлі таксама вобразы з рысамі, зразумелымі дзецям па сучасным жыцці. З іншага боку антураж казкі (хоць і асучасненай) не нівеліруе арыгінальнасці і незвычайнасці герояў. Адвечны канфлікт паміж дабром і злом асвяжыўся новымі сюжэтнымі перыпетыямі. Такім чынам, на прыкладах цікавых сюжэтаў і запамінальных персанажаў маладыя чытачы знаёмяцца з магчымымі наступствамі прагрэсу, вынікамі чалавечага розуму, калі сам чалавек забываецца не толькі пра навакольле, але і пра сябе.

Разгледжаныя прыклады сведчаць, што беларуская п'еса-казка для дзяцей рубяжа XX – XXI ст. не выпадае з кантэксту агульнага літаратурнага працэсу. У з'яўленні жанраў фантастыкі і фэнтэзі некаторыя крытыкі бачаць уплыў постмадэрнізму, што наклаў адбітак і на казку, "якая становіцца аб'ектам яго гульняў нароўні з міфічнымі персанажамі", "бярэ ад постмадэрнізму адчуванне свабоды і раскаванасці (менавіта раскаванасці, а не раздзёрганасці і расхлябанасці, якія характэрны для постмадэрнізму ў наш час)" [89].

Фантастычныя п'есы для дзяцей беларускіх аўтараў спалучаюць у сабе як традыцыі, так і наватарства. Першае выяўляецца, безумоўна, у канфліксе, класічнасці якога – супрацьстаяння дабра і зла – драматургіі пазбегнуць, бадай, немагчыма, а таксама – у характарах, аснова аксіялогіі якіх па-ранейшаму вывяраецца гуманістычнымі каштоўнасцямі. Тым не менш сюжэтныя калізіі часта выходзяць далёка за рамкі парадыгмы

казачных жанраў, якая фарміравалася на працягу стагоддзяў і ў часы алітаратурвання казкі паспела ў многім стэрэатыпізавацца. Пры пэўнай тоеснасці ў характарах вобразы ў цэлым таксама абраслі некаторымі аксесуарамі, часам нечаканымі, але зразумелымі сучаснаму рэцыпіенту. Развіццё фантастычнай п'есы-казкі, прыкладаў якой яшчэ параўнаўча няшмат у нашай літаратуры, не толькі абразнастайвае беларускую дзіцячую драматургію, але і адкрывае новыя далягляды для яе існавання на літаратурнай ніве, робіць чарговую падказку творцам пра магчымасці і казкі, і п'ес для дзяцей увогуле.

Тэматыка фантастычных казак судакранаецца з экалагічнай праблемай. Станоўчыя героі не толькі супрацьстаяць злу – яны адстойваюць і чысціню навакольнага асяроддзя ("Міль і яго сябры" М. Арахоўскага (1994), "Падарожжа ў краіну мурашоў" Т. Мушынскай (2008)). У казачны свет урываюцца не самыя лепшыя рэаліі сучаснай цывілізацыі. Місія па выпраўленні сітуацыі часта ўскладаецца на падрастаючае пакаленне. Яго прадстаўнік – галоўны герой п'есы Г. Марчука "Начныя прыгоды Паўліка" (2003). Хлопчык вядзе барацьбу са Злым Духам Асфальту. Ды перамогу абумоўлівае не толькі маладосць, але і повязь з традыцыямі, духоўная непарыўнасць між пакаленнямі: да поспеху спрычыняюцца і жыццесвярджальная музыка скрыпкі, і своечасовыя парады бабулі.

Шчупачку з "Каляровай затокі" П. Васючэнкі (1994) даводзіцца пераадольваць балотную закасцянеласць "апошніх абарыгенаў атручанага прыроднага асяроддзя", якія да таго звыкліся з ім, "што нават і не мараць пра чыстую ваду і кісларод" [276, с.6]. Больш таго, хімічнымі забруджаннямі яны харчуюцца і нават лечацца, а ад чыстай вады ім становіцца кепска. Нібыта мудры клоп, глухаватая Шчупачыха, марудны, затарможаны Слімак не толькі адаптаваліся да такога асяроддзя, але і стварылі перакулены з ног на галаву свет, які выклікае смех, як і пералічаныя персанажы. Наіўны, але цікаўны Шчупачок не прымае гэтага недарэчнага свету, але драматычнага канфлікту пры дадзенай раскладцы розных, супярэчлівых характараў не адбываецца да таго часу, пакуль не з'яўляецца Хахуля. Як тлумачыць Лесінг, "характары, якія ўяўляюцца толькі рознымі пры спакойным і мірным настроі грамадства, апынуцца процілеглымі, як толькі ўзнікне барацьба ў выніку сутыкнення інтарэсаў. Нават натуральна, што тады асобы будуць здавацца яшчэ больш непадобнымі, чым гэта ёсць на самай справе" [169, с.317-318]. Хахуля не збіраецца пагаджацца з абставінамі, асабліва з тым, што, па словах Клапа, "хахуляў не бывае", яны вымiраючы від [50, с.34]. Дзякуючы сваймy жыццялюбству яна не толькі знаходзіць чысты вадаём, але і забірае з сабой Шчупачка. Канфлікт вырашаецца арганічна, развязка цалкам адпавядае па-мастацку яркім, акрэсленым характарам персанажаў. Яны надзелены лёгка ўгадваемымі чалавечымі рысамі. Дый перакуленасць свету жыхароў затокі ўтварылася пад уплывам менавіта людзей. З гледзішча Клапа ўсе "двухногія" кепскія, і, відавочна, гэтую пазіцыю ўжо не змяніць. Носьбітамі нязгаснага аптымізму з'яўляюцца Шчупачок і Хахуля – прадстаўнікі маладога пакалення. На іх прыкладах аўтар і завастрае ўвагу рэцыпіентаў свайго твора.

Амбівалентнасць узаемаадносінаў жывой прыроды і чалавека выходзіць на пярэдні план у п'есе М. Арахоўскага "Калі дракон прачнуўся" (1993). Наіўны мядзведзік Букуз, які нядаўна з'явіўся на

свет, адразу сутыкаецца з яго жорсткасцю, якую прынеслі людзі, забіўшы яго маці. Таму чалавек для Букуза становіцца ўвасабленнем зла. Але сустрэча з хлопчыкам Пео (яго бацька і застрэліў мядзведзіцу) істотна карэкціруе погляды мядзведзіка. Самога Коса (бацьку Пео) ледзь не пакараў вулкан за грэблівасць і высакамернасць у дачыненні да прыроды. Гэта падзейнічала і чалавек раскаяўся ў сваіх паводзінах. Назвай п'есы акцэнтуецца ўвага на вобразе вулкана, які і з'яўляецца якраз драконам, што прачнуўся, каб абараніць прыроду. Аўтар не проста надзяляе гэты персанаж паўнавартасным характарам, але і робіць яго сімвалам магутнасці прыроды, яе сілы, а таксама таго, што сама прырода, калі парушыць яе экалагічны баланс, зможа не толькі пастаяць за сябе, але і пагражаць чалавеку – парушальніку таго балансу. На прыкладзе Пео, які перажывае за ўчынак бацькі, драматург падкрэслівае асабістую адказнасць кожнага за зробленае як самім чалавекам, так і яго блізкімі [23, с.514]. Псіхалагічныя перамены, праўда, выглядаюць трохі схематычна, але, па-першае, аўтар відавочна арыентаваўся перадусім на пастановачнасць п'есы, а па-другое, творы для меншых дзяцей насычаць псіхалагізмам не рэкамендуецца.

Прасякнутая экзістэнцыялісцкімі матывамі казка С. Кавалёва "Пацалунак ночы" (2003), нягледзячы на шчаслівую для пратаганіста развязку, мае агульную мінорную танальнасць. Барацьба за жыццё разгортваецца паміж хворым хлопчыкам Рыгоркам і лагерам злых сілаў у авангардзе з Хваробаю, Смерцю і Алхімікам, антыгуманныя намеры якіх быццам дапаўняюць негатыў характараў адзін аднаго, ствараючы беспрасветную перспектыву для чалавецтва. Выратавальнікам выступае Рыгорка – валявы, маральна непахісны і смелы. Але яго якасцей для перавагі над злымі сіламі мала. І ён разумее, што без агульных намаганняў аднадумцаў зла не адолець. Бадай, кожны крок становіцца выпрабаваннем для кожнага з герояў. Не абыходзіцца ў іх і без памылак. Так, клоўн Клаус (у мінулым навуковец – вынаходнік Машыны, якая навакольнае асяроддзе ператварае ў золата) вымушаны цаною свайго жыцця выпраўляць некаторыя старонкі біяграфіі, што прывялі да ўсеагульнай трагедыі. Рыгорка ж на практыцы прадэманстраваў, як трэба паступаць, каб не было балюча за пражыты час. Менавіта яго гуманістычная непахісная паслядоўнасць забяспечыла жыццесцвярджальную перамогу. Нельга не адзначыць і самаахвярнасць Матчынай Душы і белага пацука Санты.

П'еса "Пацалунак ночы" насычана псіхалагізмам. Аднак гэта насычанасць дасягаецца не за кошт ускладненасці мастацкіх характараў, што непрымальна для адрасаванага дзіцячай аўдыторыі твора, а дзякуючы іх зразумелай кантраснасці, што прыводзіць да канфліктнай напружанасці. Змрочнасць драматургічнай палітры твора падобная да таноў п'есы М. Клімковіча і М. Шайбака па матывах сучаснага дзіцячага фальклору "У чорным-чорным горадзе" (2004). Але ў апошняй змрочны фон аказваецца ўрэшце фантомным, спароджаным дзіцячымі страхамі. У С. Кавалёва ж ён застаецца маральным, кантаўскім імператывам, у кантэксце якога персанажы-людзі выступаюць як эвентуальны, але не заўсёды станоўчы прыклад жыццядзейнасці. Высновай гучыць голас памерлага Клауса: "Кожны з нас аднойчы трапляе ў сітуацыю, калі трэба выбіраць: ратаваць жыццё іншага чалавека ці сваю ўласную скуру. Найчасцей мы проста не паспяваем зрабіць належнага выбару. А потым да

смерці пакутуем і просім у Бога толькі аднаго: каб сітуацыя паўтарылася, і тады…" [121, с.210]

Г. Каржанеўская ў "сучаснай казцы" "Чарнабог" (2004) уздымае тэму радыяцыйнага забруджвання. Трапна змадэляваныя характары, удала створанае дзейства ў алегарычнай форме дазволілі перадаць драматызм сітуацыі, закрануўшы шэраг іншых праблем сённяшняга грамадства, перш за ўсё – духоўную экалогію (дэмаграфічны крызіс, п'янства, нізкі ўзровень культуры). Чарнабогу, які імкнецца да пашырэння сваёй улады шляхам распаўсюджання куродыму сваёй люлькі, замінае толькі Мара: "Мне яна, можа, і без патрэбы. Важна, каб у людзей яе не было. Разумееш? Без яе яны проста статак. Быдла" [137, с.44]. Мара ачольвае супрацьстаянне прыроды (Вясковага і Гарадскога буслоў, Клёна, Крыніцы, сабакі Дружка) зламысным дзеянням Чарнабога. Мастаку, якога спасціг творчы крызіс, з дапамогай Мары адкрылася ісціна. Падзеі казкі спыняюцца на кульмінацыі драматычнай барацьбы. І толькі некаторыя намёкі пераважваюць яе шалі на бок аптымістычнага зыходу. Да высокіх мастацкіх вартасцей гэтай п'есы Г. Каржанеўскай патрэбна аднесці рознаўзроставую вектарнасць: іншасказальнасць дазваляе ўспрымаць твор і як казку, і як прытчу. Характары створаны такім чынам, што за імі праступаюць абагульненыя тыпы сучаснага жыцця.

У цэлым драматургічная казка апошнім часам знаходзіцца на пад'ёме свайго развіцця. Яна характарызуецца і тэматычнай шырынёй, і распрацоўкамі вобразных сістэм. Характары паўстаюць моцныя, жывыя, рэльефныя. Таму дзейства ў большасці п'ес адбываецца натуральна і пераканальна. Аўтары перманентна ўзбагачаюць арсенал мастацкіх прыёмаў, каб актуалізаваць свой твор і герояў у ім.

Галерэя мастацкіх характараў сведчыць пра высокую ступень іх індывідуалізацыі на сучасным этапе пры захаванні тыповых маральных якасцей рознапалярных герояў. А ва ўменні бачыць праз асобнае значнае, паводле ўкраінскага літаратуразнаўцы Б. Бурака, раскрываецца майстэрства стварэння характару [41, с.43]. Творцы сённяшняга дня і ў п'есах для малодшых дзяцей больш выразна звяртаюцца да пэўных, звычайна эвалюцыйных зменаў у характарах герояў: Віхурык ("Спадчына бабулі Зімавухі" Л. Рублеўскай), Непаседа і Забіяка ("А як жа Непаседа?" Г. Каржанеўскай), Пеўнік і Індык ("Качка Гапа" Н. Марчук). Знаходзяцца характары, якія не з'яўляюцца носьбітамі дабра ці зла; між тым яны дастаткова цэльныя і канцэптуальна неабходныя ("Хведар Жылка і сапраўдныя асілкі" А. Мінкіна). Як слушна меркаваў нямецкі літаратуразнаўца XIX ст. Г. Хетнер, "справа не ў тым, шчаслівай ці няшчаснай з'яўляецца развязка, а ў тым, каб характар героя развіваўся да свайго поўнага раскрыцця і каб у гэтым яго завяршэнні, або праз гібель героя, або праз яго ачышчэнне, ажыццяўлялася непазбежная перамога вечна праўдзівага і добрага, перамога разумнага светапарадку" [12, с.84-85].

Бадай, кожны драматургічны характар мае інтэнцыі да выяўлення перадусім вызначальных рысаў поруч з імплітызацыяй таго, што ў дадзеным характары не абавязковае для развіцця дзеяння [76, с.199-200; 78, с.599; 200, с.18]. Што датычыцца беларускай дзіцячай драматургіі, то ў сувязі з тым, што мастацкія характары ў п'есах надзяляюцца

пэўнымі генеральнымі якасцямі, прыкметамі, выкрышталізоўваецца своеасаблівая тэндэнцыя да яшчэ большага паглыблення характару – надзяленні героя тымі якасцямі, без якіх нельга было б абысціся пры стварэнні канцэптуальнага партрэта, пры замоўчванні, вынясенні за дужкі менш важных для фармавання цэльнага мастацкага характару псіхалагічных рысаў. "...Характар не павінен цалкам апускацца ў разнастайнасць і ў сілу гэтага заставацца няўстойлівым, эклектычным. Характар павінен быць развітым да ступені вызначанасці (уключаючы ў сябе асаблівасці і індывідуалізаванасць)" [222, с.220]. Такім чынам, характар уключае канкрэтныя рысы, якія становяцца яго стрыжнем, а поўны псіхалагічны партрэт адыходзіць на другі план, робіцца фонам, які не заўсёды і відзён. Тэарэтыкі літаратуры ў канкрэтных дзеяннях любога характару бачаць праяўленне якога-кольвек аднаго субстанцыянальнага пачатку, якому аддаецца перавага, пачатку, які авалодвае тым характарам [149, с.125]. А для дзіцячай кнігі, паводле А. Макаранкі, эканомная падача характару тым больш карысная [179, с.426]. Праўда, у гэтым выпадку ствараецца пагроза трафарэтнасці вобраза, таму не трэба здзіўляцца некатораму падабенству персанажаў розных аўтараў (нават імёны нявольна супадаюць: "Хведар Жылка і сапраўдныя асілкі" А. Мінкіна і "Хведар Набілкін – беларускі касінер" П. Васючэнкі).

Характар у літаратуры павінен быць праўдзівы (для рамак кожнага творчага метада). Аднак не трэба забываць, што любы мастацкі характар – гэта ўмоўнасць, бо мастацкая праўда не ва ўсім супадае з жыццёвай [13, с.38]. І ён падаецца менавіта тым бокам, які неабходна прадставіць у кантэксце твора, яго канфлікта. Многія іншыя бакі вобраза могуць быць проста неактуальныя для іх выяўлення ў пэўным хранатопе.

Увогуле ў стварэнні характараў і мадэляванні канфліктаў у літаратурнай п'есе-казцы часта вызначальнай з'яўляецца тэма, якая прапануе спосабы яе раскрыцця. Падбор характараў – найважнейшы. Тэматычнай разнастайнасцю прадвызначаецца шырокі спектр мастацкіх сродкаў у канструяванні характараў: ад пачэрпнутых у вуснай народнай творчасці да цалкам выдуманых, фантастычных, а таксама сродкаў, падкінутых надзённасцю.

Складанасць характараў таксама вар'іруецца ад узроставай рэгламентацыі твора. Так, псіхалагізм шкодзіць вобразам з п'ес для малодшага школьнага ўзросту (іх большасць), але зусім не лішні для юнакоў. Насычанасць дзеяннем, дынамічнасць паралельна з забаўляльнасцю павінны прысутнічаць у першым выпадку, але для больш старэйшага рэцыпіента трэба ствараць глебу для роздуму, ствараць інтрыгу ў сюжэце і пэўную загадкавасць у вобразах (напрыклад, "Філасофскі камень" У. Сіўчыкава, "Віртуальнае зубраня" І. Сідарука). У гэтых казках знаходзіцца, такім чынам, цэлы шэраг арыгінальных вобразаў, хоць і з налётам этнаграфічнасці і фальклорнасці. Яны сапраўды ствараліся па ўзоры герояў народных казак, духоўнасць якіх стала вартасным арыенцірам для літаратурных драматургаў-казачнікаў. Іх творчасць з'яўляецца працягам закладзеных прашчурамі мастацкіх традыцый і ў той жа час непасрэдным развіццём народнай казкі, якая і ў XXI ст. не толькі не старэе, але і актыўна выяўляе свой патэнцыял у формах пісьмовай літаратуры, у тым ліку драматургіі.

* * *

Як бачна, напрыканцы XX ст. беларуская п’еса-казка распачала якасна новы этап свайго развіцця. Аднак пры яе прыкметнай мадэрнізацыі, асучасніванні побач захоўваюцца традыцыйныя творчыя падыходы, перадусім у аксіялогіі і маралі. У мадэляванні характараў неабходна адзначыць большую разняволенасць і фантазію. Але што застаецца нязменным і ў сучаснай казцы, дык гэта вастрыня сутыкнення прадстаўнікоў антаганістычных сіл. Яна дазваляе аўтарам належным чынам раскрыць мастацкія характары герояў, захоўваючы пры гэтым і тыповыя рысы, і ў той жа час індывідуалізуючы іх, бо “толькі ў актыўным узаемадзеянні з навакольнымі абставінамі, са светам, толькі ў барацьбе дзеючая асоба выяўляе сваю ўнутраную сутнасць, сваю індывідуальнасць” [216, с.3] (творы І. Сідарука, С. Кавалёва, Г. Каржанеўскай і многіх іншых драматургаў). Большасць п’ес-казак рэпрэзентуе класічным чынам сканструяваныя характары, г. зн. іх маральна-этычная дыферэнцыяцыя з’яўляецца дастаткова эксплііцытнай (перадусім для дзяцей малодшага веку, што адэкватна ўзроставай псіхалогіі). У той жа час усё шырэй практыкуецца ў дзіцячай драматургіі адыход ад традыцыйных мастацкіх канонаў. Таму часам пафас таго ці іншага характару немагчыма вызначыць адразу на пачатку п’есы (напрыклад, рыцар Дармедонт з “Маленькага збраяносца” П. Васючэнкі). Такі творчы падыход пры ўмелай, далікатнай рэалізацыі дастаткова плённы, бо загадкавасцю вобраза ці псіхалагічнай нечаканасцю павышаецца цікавасць рэцыпіента да твора.

Заўважана, што ў XX ст. праявілася тэндэнцыя да надзялення персанажаў пэўнымі маральнымі якасцямі (мужнасць, подласць, мудрасць) [89]. Таму і атрымліваецца, што “характар – гэта адносіны паміж прыкметамі” [72, с.126]. Калі ўлічыць, што “праблема літаратурнага характару непарыўна звязана з праблемай эстэтычнага ідэалу і праблемай мастацкага метада” [100, с.101], то неабходна сказаць, што дакладнасць у падзеле большасці казачных персанажаў на станоўчых і адмоўных мае на мэце менавіта набліжэнне да эстэтычнага ідэала шляхам канкрэтызацыі яго рысаў у святле сфарміраванай на працягу шматвяковай гісторыі аксіялогіі. У той жа час мастацкі метад твораў, напісаных у рэалістычнай манеры, не дазваляе прымітызаваць стварэнне характару шляхам надзялення яго адназначнымі псіхалагічнымі рысамі, размеркавання паміж рознапалярнымі героямі катэгарычна адпаведных ім якасцей. Адсюль выцякае і ўзроставая скіраванасць твораў: калі казкі разлічаны, як правіла, перадусім на публіку малодшага школьнага веку, бо яна патрабуе яснасці ў псіхалагізме і пэўнай сітуацыі, і кожнага вобраза, то творы рэалістычнай паэтыкі больш адпавядаюць увазе старэйшых падлеткаў і юнакоў.

Рэалістычных п’ес для дзяцей у беларускай літаратуры пад канец XX ст. стала значна меней. Аднак з прычыны ранняй сацыялагізацыі сучаснай моладзі ёй адрасуюцца праз школьную праграму многія “дарослыя” п’есы. У іх аснове ляжаць узаемадачыненні псіхалагічна складаных характараў (п’есы З. Дудзюк, Г. Марчука, А. Петрашкевіча і інш.). Прататыпы многіх п’ес узяты з мінулага нашага народа. Аднак і тыя характары, якія фарміраваліся на гістарычным матэрыяле, і тыя, што былі падгледжаны ў актуальным жыцці, відавочна ўвасабляліся аўтарамі з імкненнем стварыць мастацкую праўдзівасць і не страціць пры гэтым каштоўнасную гуманістычную аснову.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Беларуская дзіцячая драматургія мае даўнія генетычныя вытокі. Яе развіццё адбывалася неаднязначна. Пасля даволі ўдалага перыяду творчых здзяйсненняў (пачатак XX ст.) наступілі ў другой палавіне 1920-х – 1930-я гг. часы супярэчлівага развіцця, калі мастацтва адчула ўздзеянне сацыялагізатарскага дыктату. Пасля Вялікай Айчыннай вайны мастацкасць і вечныя маральна-этычныя вартасці вяртаюць status quo, а на сучасным этапе лібералізацыя творчых падыходаў становіцца арыенцірам стварэння п'ес. У такім рэчышчы распрацоўвалася, вырашалася і праблема характару ў драматургічных творах для дзяцей.

Крыніцы беларускай дзіцячай драматургіі – у фальклоры беларусаў. П'есы К. Лейкі ("Снатворны мак") і З. Бядулі ("Смерць пастушка") запачаткавалі два магістральныя стылёва-жанравыя кірункі развіцця дзіцячай п'есы: 1) рамантычна-казачны, 2) сацыяльна-рэалістычны. Імі абумоўлівалася стварэнне мастацкіх характараў у творах. Уплыў народнай творчасці праяўляўся вельмі шырока: нават літаратурныя п'есы-казкі з аўтарскім сюжэтам і наватарскімі вобразамі адчулі ўздзеянне фальклору. Па казачных узорах ствараліся характары, як станоўчыя, так і адмоўныя, на якія потым арыентаваліся і арыентуюцца зараз аўтары. Развіццё беларускай дзіцячай драматургіі пацвярджае тэзу пра невычэрпнасць матэрыялаў народнай культуры, абапіраючыся на якія беларуская літаратура стварыла ўзорныя прыклады дзіцячай п'есы (творы В. Вольскага, Г. Марчука, З. Дудзюк і інш.).

На фоне традыцыйных персанажаў п'ес-казак характары драматургічных твораў з рэалістычнай паэтыкай на кожным з этапаў развіцця літаратуры і грамадства ў цэлым выяўлялі прыкметную схільнасць да ідэйна-мастацкай трансфармацыі. Так, з дзвюх мастацкіх тэндэнцый, якія запачаткаваліся падчас зараджэння беларускай дзіцячай драматургіі, рэалістычная атрымала перавагу не без дапамогі сацыяльна-палітычнай кан'юнктуры. Гэта часам прыводзіла да вульгарызацыі мастацкіх твораў. Кожная эпоха шукае свой ідэал. І не заўсёды паспяхова. Перыяд "сталінскага сацыялізму", напрыклад, спрычыніўся да радыкалізацыі тых пошукаў. Інтэнцыі стварэння новага героя, абструкцыяніcцкая крытыка рэтраградаў, якія не прынялі ці не зразумелі новых павеваў і каштоўнасцей, фактычна вялі да дэвальвацыі мастацкіх вартасцей драматургіі (п'есы В. Сташэўскага, І. Гурскага, А. Пальчэўскага і інш.). Аднак змена некаторых сацыяльных акалічнасцей абумовіла паступовае вяртанне мастацтва на кругі свае. З 1950 х гг. гуманістычныя лейтматывы ў п'есах для дзяцей гучаць больш упэўнена і выразна, хоць і тутназіраліся выдаткі пад уплывам так званай тэорыі бесканфліктнасці. Характары беларускіх п'ес для дзяцей, спароджаных па рэцэптах сацыяльна-палітычнай кан'юнктуры, не ўдаваліся і не адбываліся як мастацкі феномен (калі не лічыць, напрыклад, нечаканых выключэнняў у п'есах: "Калі дзяк гаворыць праўду" А. Вольнага, "Чалавек-невідзімка" А. Якімовіча, "Знойдзены кут" У. Краўчанкі). Вяртанне да гуманістычных каштоўнасцей у дзіцячай драматургіі непарыўна звязана з развіццём казачных жанраў (у канцы 1930-х гг. В. Вольскі выдае тры п'есы-казкі). У пасляваенных драматургічных казках створаны характары, якія па сваім эстэтычным і этычным значэнні выйшлі на адзін

узровень з набыткамі рэалістычных п’ес. У далейшым адбываецца спарадычнае зніжэнне пісьменніцкай увагі то да рэалістычных, то да казачных сюжэтаў. У той жа час пашырэнне творчай свабоды ў выніку сацыяльнай лібералізацыі стварыла ўмовы для плённага развіцця драматургічных відаў казкі, асваення ёю новых жыццёвых пластоў і вектараў мастацкага развіцця, што дазволіла пісьменнікам стварыць шэраг неардынарных характараў (яркімі прыкладамі апошняга часу з’яўляюцца героі п’ес І. Сідарука, С. Кавалёва, П. Васючэнкі, Л. Рублеўскай і інш.).

З прычыны, што эстэтычная перцэпцыя ў псіхіцы дзіцяці пераважае над этычнай, малады рэцыпіент патрабуе праўдзівых, шчырых твораў і герояў з належным узроўнем эстэтыкі. Штучнасць, дэкларатыўнасць дзеяння, схематычнасць персанажаў адчуваецца дзецьмі, і гэта асуджае твор на правал. Сухіх і непраўдападобных характараў шмат у п’есах Ю. Тупяневіч, І. Гурскага, В. Зуба, Х. Мальцінскага. У той жа час пераканаўча выпісаны характар становіцца зарукай поспеху твора ў чытача, павялічвае выхаваўчае ўздзеянне. Такімі прыкладамі сталі вобразы Несцеркі В. Вольскага, Шпачка А. Махнача, Жэні І. Шамякіна… Этычна-маральная скіраванасць драматургічных твораў для дзяцей не павінна выяўляць сваю прысутнасць ці, тым больш, назойлівасць. Класічныя прыклады арганічна закладаюць гэтую функцыю ў характарастварэнне і развіццё канфлікту (“Пастушкі” М. Чарота, “Хлопчык у лесе” А. Гаруна, п’есы розных аўтараў пра Несцерку). Прынцыповай задачай з’яўляецца стварэнне аўтарам станоўчага вобраза, які прыцягвае сімпатыі падрастаючага пакалення, вобраза – носьбіта адэкватных каштоўнасцей, з якога хацелася б браць прыклад. У выпадку адкрытых момантаў дыдактыкі і маралізатарства характары губляюць прыцягальнасць, а твор – узровень мастацкасці (п’есы Х. Мальцінскага і Р. Рэлеса “Ля птушніка” і “Гронка вінаграду”, А. Махнача “Ля вогнішча”, М. Скрыпкі “Першыя крокі самастойнасці”).

Вобразнасць, алегарычнасць з’яўляюцца неад’емнымі рысамі п’ес для дзяцей. Гэта не павінна перашкаджаць чытачам верыць у рэальнасць існавання персанажаў і сапраўднасць дзеяння. Нават у выпадку, калі п’еса населена персанажамі з расліннага ці жывёльнага свету. На першы план выступае мастацкая праўда. Характар ці яго дзеянні тады ўспрымаюцца належным чынам, калі яны даходліва дэтэрмінаваны (нават на іншасказальным узроўні). Спецыфіка драматургіі па-свойму абмяжоўвае магчымасць выбару выяўленчых сродкаў і прыёмаў. І каб характар раскрываўся максімальна пры мінімуме сродкаў, аўтары п’ес для дзяцей звычайна звяртаюцца да акумуляцыі ў характары менавіта тыповых маральных якасцей. На аснове іх калізій лагічна і зразумела для падрастаючага пакалення адбываецца разгортванне канфлікту. Канфлікт, такім чынам, фармальна адбываецца паміж персанажамі, а фактычна паміж абагульненымі чалавечымі якасцямі, псіхалогіямі, а значыць – паміж каштоўнасцямі рознай палярнасці. Шалі гэтага супрацьстаяння ў дзіцячай кнізе традыцыйна схіляюцца на карысць добрых сілаў: рэцыпіенту (у тым ліку ў выхаваўчых і дыдактычных мэтах) трэба на абгрунтаваных прыкладах прадэманстраваць сілу, вялікасць, прыгажосць дабра. Па-мастацку моцныя характары нярэдка з’яўляюцца пратаганістамі нацыянальнай літаратуры ў цэлым (Несцерка, Цярэшка).

Канфлікт у дзіцячых п’есах, як правіла, рэпрэзентуецца ў выгляд-

зе антаганізму добрых і кепскіх сілаў, што ўвасабляюцца пэўным падборам мастацкіх характараў. Шырокая тэматычная і сюжэтная варыянтнасць назіраецца ў адлюстраванні вырашэння гэтага канфлікту. Драматургічная практыка паказвае, што нават інсцэнізаваныя казкі ці п'есы, створаныя па матывах, атрымліваюцца найбольш удалымі пры крэатыўным падыходзе да раскрыцця характараў і канфліктаў (п'есы В. Маслюка "Пра тое, як Янка Белую краіну ад Цмока вызваліў", У. Сіўчыкава "Філасофскі камень", Г. Каржанеўскай "Іван Світаннік" і інш.). З цягам часу набыла моц яшчэ адна тэндэнцыя – да мадэрнізацыі, асучасніваня і п'есы для дзяцей у цэлым, і характараў у ёй. Так, нават у казачным відзе літаратуры, які мае схільнасць да кансерватыўнасці, з'явіліся драматургічныя творы на сучасную тэматыку і з прымяненнем фантастычных матываў (п'есы Р. Баравіковай, М. Арахоўскага, З. Дудзюк і інш.). Творы, напісаныя ў рэалістычнай манеры, у асноўным аперыруюць актуальным на час іх напісання матэрыялам. Зрэшты, да такога метаду ўсё часцей звяртаюцца і аўтары-казачнікі (напрыклад, "Качка Гапа" Н. Марчук, "Ясь, Яніна і каралева Аварыя" і "Чужое багацце" Г. Марчука). У мастацкую структуру некаторых п'ес для дзяцей пранікнулі элементы постмадэрнісцкіх творчых метадаў ("Новы калабок" П. Васючэнкі, "Як казкі пераблыталіся" Г. Аўласенкі). Адзінае, што застаецца непарушным, – каштоўнасная аснова чалавечнасці як маральны верыфікатар і арыенцір адносна кожнага характару. Такія падыходы толькі пашыраюць жанрава-тэматычнае кола драматургіі для дзяцей, кожным разам грунтоўней сцвярджаючы гуманістычны пафас.

БІБЛІЯГРАФІЧНЫ СПІС

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Абалкин, Н. Театральные горизонты / Н. Абалкин. – М. : Искусство, 1964. – 364 с.
2. Авдонина, Т.В. Детская драматургия как средство духовного освоения мира / Т.В. Авдонина // Літаратура для дзяцей і юнацтва ў кантэксце сучасных адукацыйных і выхаваўчых праблем : матэрыялы рэсп. навук. канф., Брэст, 13-14 сак. 2009 г. : у 2 т. / пад агул. рэд. У.А. Сенькаўца. – Брэст : Альтернатива, 2009. – Т. 1. – С. 10-14.
3. Адамович, А. Собрание сочинений : в 4 т. / А. Адамович. – Минск : Маст. літ., 1981–1983. – Т. 2 : Асия. Последний отпуск. Повести. Кузьма Чорный. Уроки творчества. Эссе. Публицистика и критика 50–70-х годов. – 1982. – 606 с.
4. Адамовіч, А. Сацыялістычны рэалізм і ягоныя сучасныя аспэкты / А. Адамовіч // Да гісторыі беларускае літаратуры / А. Адамовіч. – Мінск : Выдавец ІП Зьміцер Колас, 2005. – С. 643-672.
5. Аксёнчык, Н.К. Вобраз станоўчага маладога героя ў сучаснай беларускай драмутургіі / Н.К. Аксёнчык // Весці Акадэміі навук Беларускай ССР. Серыя грамадскіх навук. – 1986. – № 6. – С. 92-99.
6. Алтухоў, М. Квяцісты паркаль / М. Алтухоў // П’есы для школьнай самадзейнасці. – Мінск : Народная асвета, 1968. – С. 109-117.
7. Алтухоў, М. Цвёрды арэшак / М. Алтухоў. – Мінск : Беларусь, 1966. – 36 с.
8. Аляхновіч, Ф. Беларускі тэатр / Ф. Аляхновіч. – Вільня : Выд. газ. “Голас беларуса”, 1924. – 114 с.
9. Аминева, В.Р. “Чайка” А.П. Чехова и “Учительница” Г. Исхаки (к вопросу о сценичности русской и татарской драмы) / В.Р. Аминева, З.Р. Загидуллина // Русская сопостовительная филология [Электронный ресурс]. – Казань, 2003. – Режим доступа : http://www.ksu.ru/fil/kn2/index.php?sod=22. – Дата доступа : 13.03.2010.
10. Андреев, Ю.А. Человек и время / Ю.А. Андреев // Проблема характера в современной литературе. – М.-Л. : Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 66-111.
11. Аникст, А.А. История учений о драме : теория драмы от Гегеля до Маркса / А.А. Аникст. – М. : Наука, 1983. – 288 с.
12. Аникст, А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. — М. : Наука, 1988. — 505 с.
13. Аникст, А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А.А. Аникст. – М. : Наука, 1967. – 455 с.
14. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб. : Азбука, 2000. – 346 с.
15. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск : Литература, 1998. – 1392 с.
16. Аўдоніна, Т.В. Маральна-філасофская праблематыка драматургіі А. Дударава : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / Т.В. Аўдоніна ; Брэс. дзярж. ун-т. – Брэст, 1998. – 22 с.
17. Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – Т. 2 : Маст. проза, пераклады, літаратурныя

артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. – 600 с.
18. Багушэвіч, Ф. Творы / Ф. Багушэвіч ; прадм. Я. Янушкевіча. – Мінск : Маст. літ., 2009. – 150 с.
19. Базыленка, Г. Чырвоная касынка / Г. Базыленка // Сьвітаньне. – 1927. – № 1. – С. 73-95.
20. Балухатый, С.Д. Вопросы поэтики : сб. статей / С.Д. Балухатый. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – 320 с.
21. Баравікова, Р. Шкляныя горы, альбо Праграміст Чароўнай даліны / Р. Баравікова // Маладосць. – 2004. – № 10. – С. 107-119.
22. Бармак, А. Дневник нашего времени / А. Бармак // Советская одноактовая драматургия / Сост. В.Б. Белянкина ; предисл. А. Бармака. – М. : Искусство, 1982. – С. 3-18.
23. Беларуская дзіцячая літаратура : вучэб. дапам. / А.М. Макарэвіч [і інш.] ; пад агул. рэд. А.М. Макарэвіча, М.Б. Яфімавай. – Мінск : Выш. шк., 2008. – 688 с.
24. Беларуская дзіцячая літаратура : вучэб. дапам. для ВНУ / М.Б. Яфімава [і інш.] ; пад агул. рэд. М.Б. Яфімавай, М.М. Барсток. – 2-е выд., дапрац. і дап. – Мінск : Выш. шк., 1979. – 352 с.
25. Беларуская дзіцячая літаратура : хрэстаматыя крытычных матэрыялаў / склад. В.А. Лашкевіч, Р.К. Літвінаў. – Мінск : Выш. шк., 1981. – 272 с.
26. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. – Фонд 313. – Воп. 1. – Спр. 191. М. Багдановіч. “Мушка-зелянушка і камарык – насаты тварык”. П’еса. Рэжысёрская апрацоўка М.А. Міцкевіча. Машынапіс. [1950 я гг.].
27. Белая, А.І. Чалавек у плыні часу : мастацкая канцэпцыя асобы і тыпалогія характараў у беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя [Тэкст] : манаграфія / А.І. Белая. – Баранавічы : РВА БарДУ, 2009. – 408 с.
28. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В.Г. Белинский ; редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1953–1959. – Том 3 : Статьи и рецензии. Пятидесятилетний дядюшка. 1839 – 1840. – 1953. – 483 с.
29. Белинский, В.Г. Собрание сочинений : в 3 т. / В.Г. Белинский. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1948. – Том 2 : Статьи и рецензии. 1841 – 1845 / под общ. ред. Ф.М. Головенченко / ред. С.П. Бычков. – 232 с.
30. Бельскі, А. Пуцявінамі абнаўлення. Маладая беларуская драматургія 80 – пачатку 90-х гг. / А. Бельскі // Роднае слова. – 1993. – № 10. – С. 18-25.
31. Бирюкевич, Е.А. Характер и личность в структуре индивидуальности : выбор между согласием и разладом / Е.А. Бирюкевич // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://psybrest.iatp.by/Article1Birukevich.doc. – Дата доступа : 13.03.2010.
32. Бліжэй да жыцця, бліжэй да працы // ЛіМ. – 1978. – 30 чэрв. – С. 5 6.
33. Богуславский, А. Конфликт / А. Богуславский // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
34. Борев, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Борев. – М. : ООО «Издательство Астрель» ;

ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.
35. Борев, Ю.Б. Эстетика : в 2 т. / Ю.Б. Борев. – 5-е изд. допол. – Смоленск : Русич, 1997. – Т. 1. – 576 с.
36. Борхес, Х.Л. Три версии предательства Иуды / Х.Л. Борхес // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://imperium.lenin.ru/LUZHIN/desert/ktexts/Borges.html. – Дата доступа : 29.04.2010.
37. Бочаров, С. Характеры и обстоятельства / С. Бочаров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 312-450.
38. Бочаров, С.Г. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького С.Г. Бочаров // Социалистический реализм и классическое наследие (проблема характера) / под общ. ред. Н.К. Гея и Я.Е. Эльсберга. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – С. 89-210.
39. Бродский, И.А. Нобелевская лекция / И.А. Бродский // Форма времени: стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. – Минск : Эридан, 1992. – Т. 2 : Стихотворения, эссе, пьесы / сост. В.И. Уфлянд ; худ. С.В. Баленок. – 480 с.
40. Буеўскі, А. На шляхох. П'еса ў 7-мі карцінах з жыцьця працоўнай школы / А. Буеўскі, І. Грайвер. – Менск : Беларускае дзяржаўнае выдавецтва 1931. – 79 с.
41. Буряк, Б.С. Проблема характера в современной украинской прозе: автореф. … д-ра филол наук / Б.С. Буряк ; Киевский гос. ун-т им. Т.Г. Шевченко. – Киев, 1965. – 50 с.
42. Буряк, Б. Художественный идеал и характер / Б. Буряк. – М. : Советский писатель, 1972. – 296 с.
43. Бутрамееў, У. Новыя прыгоды Несцеркі / У. Бутрамееў // Тэатральная Беларусь. – 1997. – № 2. – С. 2-5.
44. Бязлепкіна, А. Кожны павінен будаваць свой замак / А. Бязлепкіна // Паміж Беларуссю і Польшчай : драматургія Сяргея Кавалёва = Pomiędzy Białorusią a Polską : dramaturgia Siarhieja Kawalowa : зборнік артыкулаў / укл., прадм. Л. Грамыка, І. Лапо, А. Баровец. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – С. 15-27.
45. Бярозкін, Г. Нашы п'есы / Г. Бярозкін // ЛіМ. – 1940. – 5 чэрв. – С. 3.
46. Васілеўскі, П. А чаму ён станоўчы? / П. Васілеўскі // ЛіМ. – 1962. – 23 сак. – С. 1-2.
47. Васючэнка, П. Ад Буслая да Вітаўта. Творчасць Аляксея Дударава / П. Васючэнка // Полымя. – 1995. – № 5. – С. 246-268.
48. Васючэнка, П. Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Забалоцкага / П. Васючэнка, С. Кавалёў // Цудоўная дудка : творы беларускай драматургіі : для малод. шк. узросту / уклад. і уступ. арт. С.С. Лаўшука ; маст. М.Д. Рыжы. – Мінск : Юнацтва, 1997. – С. 392-418.
49. Васючэнка, П. "І трэба беларусу паказаць са сцэны…" / П. Васючэнка // Звон – не малітва: п'есы для ст. шк. узросту / уклад. І. Дабрыян ; прадм. П. Васючэнкі. – Мінск : Маст. літ., 2008. – С. 5-14.
50. Васючэнка, П. Каляровая затока / П. Васючэнка // Маленькі збраяносец : зб. п'ес для драм. і лялеч. тэатр. калектываў / П. Васючэнка. – Мінск : БелІПК, 1999. – С. 30-57.

51. Васючэнка, П. Кацярынка і Кэт : трылер для дзяцей і дарослых у 2-х дзеях / П. Васючэнка // Культура. – 2007. – 28 ліп. – 3 жніўня. – С. 8-10, 15-18.
52. Васючэнка, П. Праблемы развіцця сучаснай беларускай дзіцячай драматургіі для дзяцей / П. Васючэнка // Сучасная беларуская драматургія : па выніках фестываляў Нац. драматургіі імя В. І. Дуніна-Марцінкевіча : зб. матэрыялаў рэсп. навук.-творчай канф., Бабруйск, 19-22 ліст. 1998 г., 29 ліст. – 2 снеж. 2001 г. – Мінск : Арты-Фэкс, 2004. – С. 64-69.
53. Васючэнка, П. Прафесар, які піша казкі / П. Васючэнка // Паміж Беларуссю і Польшчай : драматургія Сяргея Кавалёва = Pomiędzy Białorusią a Polską : dramaturgia Siarhieja Kawalowa : зборнік артыкулаў / укл., прадм. Л. Грамыка, І. Лапо, А. Баровец. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – С. 116-117.
54. Васючэнка, П. Слова складальніка / П. Васючэнка // Сучасная беларуская драматургія : традыцыі і наватарства / уклад. і прадм. П. Васючэнкі ; пад агул. рэд. У.М. Сіўчыкава. – Мінск : Сэр-Віт, 2003. – С. 3-15.
55. Васючэнка, П. Хведар Набілкін – беларускі касінер / П. Васючэнка // Сучасная беларуская драматургія : традыцыі і наватарства / уклад. і прадм. П. Васючэнкі ; пад агул. рэд. У.М. Сіўчыкава. – Мінск : Сэр-Віт, 2003. – С. 621-638.
56. Васючэнка, П.В. Сучасная беларуская драматургія / П.В. Васючэнка // Беларуская мова і літаратура. – 2009. – № 3. – С. 20-29.
57. Вольны, А. Калі дзяк гаворыць праўду / А. Вольны // Маладняк. – 1924. – № 5. – С. 55-65.
58. Вольскі, В. Знішчыць рэшткі нацыяналізма ў сцэнічным мастацтве / В. Вольскі // ЛіМ. – 1934. – 5 студз. – С. 3.
59. Вольскі, В. Радасць драматурга / В. Вольскі // Звязда. – 1940. – 15 ліст. – С. 4.
60. Вольскі, В. Тэатр і драматургія для дзяцей / В. Вольскі // Аб дзіцячай літаратуры / пад рэд. Я. Бранштэйна. – Менск : ДВБ. Юндзетсектар, 1934. – С. 55-62.
61. Вольскі, В. Тэатр і драматургія для дзяцей / В. Вольскі. – Менск : Выд-ва Беларус. АН, 1933. – 8 с.
62. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.В. Выготский. – Минск : Современное Слово, 1998. – 480 с.
63. Выготский, Л.С. Собрание сочинений : в 6 т. / Л.С. Выготский. – М. : Педагогика, 1982–1984. – Т. 4 : Детская психология / под ред. Д.Б. Эльконина. – 1984. – 432 с.
64. Выхоўваць мужных і працавітых // Чырвоная змена. – 1941. – 14 сак. – С. 3.
65. Вярыга, І. Хвароба Грышы Карыткі. Аднаактовая п’еса / І. Вярыга // Бярозка. – 1956. – № 2. – С. 16-19.
66. Галубок, У. Аб маладзёжнай драматургіі БССР / У. Галубок // ЛіМ. – 1934. – 5 студз. – С. 3.
67. Галуза, І. Леташнія здабыткі Мельпамены / І. Галуза // Маладосць. – 2008. – № 7. – С. 110-119.
68. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика : в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968–1973. – Т. 1. – 1968. – 312 с.

69. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика : в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968–1973. – Т. 3. – 1971. – 621 с.
70. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика : в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968–1973. – Т. 4. – 1973. – 676 с.
71. Гей, Н.К. Типический характер и проблема художественности / Н.К. Гей // Социалистический реализм и классическое наследие (проблема характера) / под общ. ред. Н.К. Гея и Я.Е. Эльсберга. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – С. 21-88.
72. Гинзбург, Л. О литературном герое / Л. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1979. – 222 с.
73. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / М. Каладзінскі [і інш.]; рэдкал. : У.І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983–1987. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г. – 1983. – 496 с.
74. Голдовский, Б. Записки кукольного завлита / Б. Голдовский. – М., 1993 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://goldovsky.ru/files/book/Zapiski_zavlita.rtf. – Дата доступа : 13.03.2010.
75. Голдовский, Б.П. Историческое развитие и сценическая жизнь русской драматургии театра кукол XVIII–XX вв. : автореф. дисс. … д-ра искусствоведения : 17.00.01 / Б. П. Голдовский ; ФГОУ ВПО "Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства". – СПб., 2007. – 46 с.
76. Горбунова, Е. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера / Е. Горбунова. – М. : Советский писатель, 1963. – 510 с.
77. Горбунова, Е.Н. Идеи, конфликты, характеры / Е.Н. Горбунова. – М. : Советский писатель, 1960. – 419 с.
78. Горький, М. О пьесах / М. Горький // О литературе. Литературно-критические статьи / Горький М. – М. : Советский писатель, 1953. – С. 593-608.
79. Граўцоў, У. Прыгоды Міхея і Марціна / У. Граўцоў // Свецяць, свецяць зорачкі... : п'есы для лялечных тэатраў. – Мінск : Перамога, 1993. – С. 83-115.
80. Губарэвіч, К. Аднаактовая п'еса / К. Губарэвіч // ЛіМ. – 1954. – 11 вер. – С. 3.
81. Губергриц, А. Специфика героя детской литературы / А. Губергриц // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : матэрыялы V міжнар. навук. канф., прысвеч. 80-годдзю Беларускага дзяржаўнага універсітэта, Мінск, 16-18 кастр. 2001 г. : у 3 ч. / рэдкал: С.Я. Ганчарова-Грыбоўская [і інш.] – Мінск : БДУ, 2001. – Ч. 2 : Теоретические проблемы литературоведения. Мировая литература : проблемы взаимодействия и взаимосвязей. – С. 185-189.
82. Гуревич, Э. Детская литература Белоруссии : очерки / Э. Гуревич. – М. : Детская литература, 1982. – 239 с.
83. Гурскі, І. Аб драматургіі / І. Гурскі // Драматургія. Першы дыскусійны зборнік аўтаномнай секцыі драматургаў аргкамітэта ССП БССР і Інстытута літаратуры і мастацтва / пад рэд. А. Александровіча [і інш.] ; адк. рэд. І. Гурскі. – Мінск : Выдавецтва Беларускай Акадэміі Навук, 1934. – С. 115-118.
84. Гурскі, І. Драматургію – на службу пралетарскага інтэрнацыяналізму

/ І. Гурскі // ЛіМ. – 1933. – 24 сак. – С. 4.
85. Гурэвіч, Э. Беларуская дзіцячая літаратура. (Праблемы станаўлення і развіцця. 1917 – 1967) : дыс. ... д-ра філал. навук : 10.01.01 / Э. Гурэвіч. – Мінск, 1972. – 450 с.
86. Гурэвіч, Э. Лялечны куток і вялікі свет / Э. Гурэвіч // ЛіМ. – 1965. – 20 ліп. – С. 1-2.
87. Гутковіч, А. Юныя мсціўцы. Гераічная драма ў чатырох дзеях, дзесяці карцінах / А. Гутковіч, У. Хазанскі. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1960. – 88 с.
88. Данілаў, С. П’еса “На шляхох” / С. Данілаў // На шляхох. П’еса ў 7 мі карцінах з жыцця працоўнай школы / А. Буеўскі, І. Грайвер. – Менск : Беларускае дзяржаўнае выдавецтва, 1931. – С. 4-8.
89. Девятко, Н. Возможности влияния современных жанров : фантастика, фентези, сказка / Н. Девятко // Журнал “Самиздат” [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа : http://zhurnal.lib.ru/h/hishnaja_p/01skazky.shtml. – Дата доступа : 03.03.2008.
90. Делендик, А. Осы / А. Делендик // Кветка для анёла : зб. п’ес для аматар. драм. і лялеч. тэатраў / уклад. Г. Каржанеўская. – Мінск : БелДІПК, 2003. – С. 135-149.
91. Драбеня, Ф. Дзіцячая драматургія Сяргея Кавалёва / Ф. Драбеня // ЛіМ. – 2010. – 12 сакавіка. – С. 7.
92. Драбеня, Ф. Дзіцячая драматургія Сяргея Кавалёва / Ф. Драбеня // Паміж Беларуссю і Польшчай : Драматургія Сяргея Кавалёва = Pomiędzy Białorusią a Polską : Dramaturgia Siarhieja Kawalowa : зборнік артыкулаў / укл., прадм. Л. Грамыка, І. Лапо, А. Баровец. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – С. 108-115.
93. Драбеня, Ф. Сучасная беларуская дзіцячая драматургія : сюжэты, матывы, вобразы / Ф. Драбеня // Полымя. – 2008. – № 11. – С. 109-115.
94. Драбеня, Ф. Сюжэты літаратурных казак у сучаснай беларускай драматургіі для дзяцей / Ф. Драбеня // Беларускае літаратуразнаўства : навукова-метадычны зборнік / гал. рэд. Л.Д. Сінькова. – Вып. 6. – Мінск : БДУ ; Паркус плюс, 2008. – С. 28-33.
95. Драбеня, Ф.В. Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай драматургіі для дзяцей / Ф.В. Драбеня // Сучасная беларуская літаратура і працэсы славянскага культурна-цывілізацыйнага ўзаемадзеяння : матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі (да 80-годдзя НАН Беларусі), Мінск, 28 мая 2008 года, Інстытут мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі ; рэдкал. : В.А. Максімовіч (навук. рэдактар) [і інш.] – Мінск : Права і эканоміка, 2008. – С. 200-205.
96. Драбеня, Ф.В. Беларуская драматургія канца XX – пачатку XXI стагоддзяў : жанрава-стылёвыя тэндэнцыі : аўтарэф. дыс. ... канд. філалагічных навук : 10.01.01 / Ф.В. Драбеня ; Беларус. дзярж. ун-т. – Мінск, 2007. – 21 с.
97. Драбеня, Ф.В. Беларуская драматургія канца XX – пачатку XXI стагоддзяў : жанрава-стылёвыя тэндэнцыі : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / Ф.В. Драбеня. – Мінск, 2007. – С. 76-106.
98. Драбеня, Ф.В. Новыя казкі для сучасных дзяцей / Ф.В. Драбеня // Літота. Беларуская мова і літаратура : навукова-папулярнае выданне для моладзі. – Мінск : НІА, 2007. – С. 40-47.

99. Драбеня, Ф.В. Спецыфіка п'ес-казак для дзяцей малодшага школьнага ўзросту / Ф.В. Драбеня // Беларускае літаратуразнаўства : навук.-метад. альманах / рэдкал. Л.Д. Сінькова [і інш.]. – Мінск : РІВШ, 2006. – Вып. 2. – С. 117 – 126.
100. Драгомирецкая, Н. Характер в художественной литературе / Н. Драгомирецкая // Проблемы теории литературы. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1958. – С. 100-152.
101. Драздова, З.У. Анатоль Вярцінскі / З.У. Драздова // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук. і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У.В. Гніламёдаў, С.С. Лаўшук. – 2-е выд. – Мінск : Бел. навука, 1999 – 2003. – Т. 4, кн. 1 : 1966 –1985. – 2003. – С. 439-465.
102. Дремов, А. Идеал и герои / А. Дремов. – М. : Искусство, 1969. – 200 с.
103. Дудараў, А. Выбар / А. Дудараў // Залаты медаль : п'есы. – Мінск : Юнацтва, 1982. – С. 123-167.
104. Дудзюк, З. Бамбавозы / З. Дудзюк // Зачараванасць тэатрам : дапам. для настаўнікаў стар. кл., кіраўн. тэатр. гурткоў і студый. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2005. – С. 98-124.
105. Дудзюк, З. Зачараванасць тэтрам : дапам. для настаўнікаў стар. кл., кіраўн. тэатр. гурткоў і студый / З. Дудзюк. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2005. – 174 с.
106. Дудзюк, З. Падданыя кахання : драмат. паэма, вершы / З. Дудзюк. – Мінск : Маст. літ., 2003. – С. 5-70.
107. Есакоў, А. Адказны ўчастак дзіцячай літаратуры / А. Есакоў // Чырвоная змена. – 1954. – 11 снеж. – С. 3.
108. Есакоў, А. Больш твораў драматургіі для дзяцей / А. Есакоў // Полымя. – 1959. – № 9. – С. 150-153.
109. Есакоў, А. П'есы для дзяцей / А. Есакоў // ЛіМ. – 1955. – 27 жн. – С. 4.
110. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики : пер. с нем. / вступ. статья, сост., пер. и коммент. Ал.В. Михайлова / Жан-Поль. – М. : Искусство, 1981. – 448 с.
111. Жулинский, Н.Г. Человек в литературе. Общественные ценности и проблема художественного характера / Н.Г. Жулинский. – Киев : Наукова думка, 1983. – 304 с.
112. Жыбуль, В. Сяргей Новік-Пяюн і дзіцячая драматургія 1920 – 1930 х гг. / В. Жыбуль // Роднае слова. – 2006. – № 8. – С. 125-127.
113. Жыжэнка, У. Што засталося па-за спісам / У. Жыжэнка // ЛіМ. – 1965. – 29 чэрв. – С. 1, 3.
114. Зайцева, И.П. Поэтика современного драматургического дискурса : монография / И.П. Зайцева. – М. : Прометей, 2002. – 252 с.
115. Звон – не малітва : п'есы для ст. шк. узросту / уклад. І. Дабрыян; прадм. П. Васючэнкі. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 365 с.
116. Зуб, В. Выпрабаванне / В. Зуб // Для школьнай сцэны : аднаактовыя п'есы. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1959. – С. 42-50.
117. Зуб, В. Дружная сям'я. Аднаактовыя п'есы / В. Зуб. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1955. – С. 3-10.
118. Зуб, В. Не прапусцім / В. Зуб // П'есы для школьнай самадзейнасці. – Мінск : Народная асвета, 1968. – С. 47-63.
119. Зубкоўскі, Б. Чым будуць абавязаны / Б. Зубкоўскі // ЛіМ. – 1965. – 22 чэрв. – С. 1-2.

120. Івашын, В. З пазіцый гуманізму. Тэарэтыка-метадалагічныя і метадычныя праблемы літаратурнай адукацыі / В. Івашын. – Мінск : НІА, 1998. – 165 с.
121. Кавалёў, С.В. Пацалунак ночы / С.В. Кавалёў // Шлях да Бэтлеему : п'есы-казкі : для сярэд. і ст. шк. узросту. – Мінск : Маст. літ., 2009. – С. 181 210.
122. Кавалёў, С.В. Пясчаны замак / С.В. Кавалёў // Шлях да Бэтлеему : п'есы-казкі : для сярэд. і ст. шк. узросту. – Мінск : Маст. літ., 2009. – С. 211 228.
123. Кавалёў, С. Заяц варыць піва / С. Кавалёў // Тэатральная Беларусь. – 1994. – № 3. – С. 3-5.
124. Кавалёў, С.В. Драўляны Рыцар / С.В. Кавалёў // Шлях да Бэтлеему : п'есы-казкі : для сярэд. і ст. шк. узросту. – Мінск : Маст. літ., 2009. – С. 109 143.
125. Кавалёў, С.В. Маленькі Анёлак / С.В. Кавалёў // Шлях да Бэтлеему : п'есы-казкі : для сярэд. і ст. шк. узросту. – Мінск : Маст. літ., 2009. – С. 144 161.
126. Казбярук, У. Пакутлівы шлях і творчыя здабыткі Алеся Гаруна / У. Казбярук // Выбраныя творы / А. Гарун ; уклад., прадм., камент. У. Казберука. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2003. – С. 3-30.
127. Казбярук, У. Церневыя і лаўровыя вянкі Алеся Гаруна / У. Казбярук // Сэрцам пачуты звон : паэзія, проза, драматургія, публіцыстыка / А. Гарун ; уклад., прадм. і камент. У. Казберука ; маст. У. Басалыга. – Мінск : Маст. літ., 1991. – С. 5-29.
128. Канавалаў, Г. Аб мастацкіх творах для дзяцей / Г. Канавалаў // ЛіМ. – 1939. – 23 ліп. – С. 3.
129. Канавалаў, Г. Паказаць герояў у працэсе працы / Г. Канавалаў // Чырвоная змена. – 1941. – 14 сакавіка. – С. 3.
130. Карабанава, Л.В. Драматургія Уладзіслава Галубка / Л.В. Карабанава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982. – 128 с.
131. Караганов, А. О характере в драме / А. Караганов // Театр. – 1951. – № 10. – С. 29-39.
132. Караганов, А. Характеры и обстоятельства : сб. статей / А. Караганов. – М. : Советский писатель, 1959. – 398 с.
133. Каралёва, А.А. "Каб не згасла ў сэрцы дабрыня…" (гуманістычная скіраванасць сучаснай драматургіі для дзяцей / А.А. Каралёва, Т.В. Аўдоніна // Літаратура для дзяцей і юнацтва ў кантэксце сучасных адукацыйных і выхаваўчых праблем : матэрыялы рэсп. навук. канф., Брэст, 13-14 сак. 2009 г. : у 2 т. / пад агул. рэд. У.А. Сенькаўца. – Брэст : Альтернатива, 2009. – Т. 1. – С. 138-143.
134. Караткевіч, В. Дзе жывуць казкі? / В. Караткевіч // Культура. – 2008. – 23–29 лют. – С. 10, 15-18.
135. Каржанеўская, Г. Зуб мудрасці / Г. Каржанеўская // Маладосць. – 1984. – № 12. – С. 10-34.
136. Каржанеўская, Г. Іван Світаннік / Г. Каржанеўская // Сінязорка / склад. Н.С. Загорская ; маст. Н.В. Грамыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – С. 37-67.
137. Каржанеўская, Г. Чарнабог / Г. Каржанеўская // На сцэне дня : зб. п'ес для лялеч. і драм. аматар. тэатраў / Г. Каржанеўская. — Мінск : БелДІПК, 2004. — С. 30-57.

138. Карпаў, У. Хібы сучаснай драматургіі / У. Карпаў // ЛіМ. – 1946. – 22 кастр. – С. 2.
139. Касаткина, Т.А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций / Т.А. Касаткина. – М. : Наследие, 1996. – 336 с.
140. Киселев, И. Характеры / И. Киселев // Литературное обозрение. – 1975. – № 4. – С. 76-79.
141. Киселев, И.М. Конфликты и характеры. Вопросы развития украинской советской драматургии / И.М. Киселев. – М. : Советский писатель, 1957. – 342 с.
142. Кладо, Н. О специфике одноактовой пьесы / Н. Кладо // Таджикская советская литература : сб. статей. – Сталинабад : Таждикгосиздат, 1954. – С. 359-383.
143. Клімковіч, С. Мілавіца / С. Клімковіч // Цудоўная дудка : творы беларускай драматургіі : для малод. шк. узросту / уклад. і уступ. арт. С.С. Лаўшука ; маст. М.Д. Рыжы. – Мінск : Юнацтва, 1997. – С. 419-446.
144. Ковалев, В.А. Очерк истории русской советской литературы / В.А. Ковалев [и др.] // Читальный зал сайта Biografia.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.biografia.ru/cgi-bin/quotes.pl?oaction=show&name=ochlit35. – Дата доступа : 03.03.2010.
145. Козел, В.Н. Молодежная проблематика в театральном искусстве Беларуси 70 – 80-х годов : автореф. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / В.Н. Козел ; АН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1994. – 25 с.
146. Колас, І. Дзевяць сезонаў – дванаццаць прэм'ер / І. Колас // Беларусь. – 1965. – № 3. – С. 19.
147. Конкурс на дзіцячую п'есу і песню // ЛіМ. – 1939. – 3 ліп. – С.1.
148. Королева, Е.А. Характеры подростков в белорусской драматургии // Літаратура для дзяцей і юнацтва ў кантэксце сучасных адукацыйных і выхаваўчых праблем : матэрыялы рэсп. навук. канф., Брэст, 13-14 сак. 2009 г. : у 2 т. / пад агул. рэд. У.А. Сенькаўца. – Брэст : Альтернатива, 2009. – Т. 1. – С. 176-182.
149. Костелянец, Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Б.О. Костелянец ; сост. и вст. ст. В.И. Максимова. – М. : Совпадение, 2007. – 503 с.
150. Крамарска, Д. Характер и обстоятельства в «деревенской» повести 60-х – 80-х годов (На материале произведений В. Распутина, Ю. Ковальца, В. Карамазова) : автореф. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Д. Крамарска ; Мин. пед. ин-т им. А.М. Горького. – Минск, 1991. – 13 с.
151. Крапіва, К. Канфлікт – аснова п'есы / К. Крапіва // Збор твораў : у 3 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – Том 5 : Нарысы, артыкулы, пераклады. – С. 212-221.
152. Крупская, Н.К. Детская книга – мощное средство советского воспитания / Н.К. Крупская // Правда. – 1931. – 3 февраля. – С. 2.
153. Кулік, Ю. Прыгоды з чароўнай скрыначкай / Ю. Кулік, А. Оксінь // Культура. – 2007. – 24–30 ліст. – С. 8-10, 15-18.
154. Куцанава, Т.С. Віталь Вольскі / Т.С. Куцанава // Беларуская дзіцячая літаратура : вучэб. дапаможнік для ВНУ / М.Б. Яфімава [і інш.] ; пад агул. рэд. М. Б. Яфімавай, М. М. Барсток. – 2-е выд., дапрац. і дап. – Мінск : Выш. школа, 1979. – С. 318-330.

155. Лаўшук, С. З прыкідкай на заўтра / С. Лаўшук // Цудоўная дудка : творы беларускай драматургіі : для малод. шк. узросту / уклад. і уступ. арт. С.С. Лаўшука ; маст. М.Д. Рыжы. – Мінск : Юнацтва, 1997. – С. 3-9.
156. Лаўшук, С. Ля вытокаў беларускай дзіцячай драматургіі / С. Лаўшук // Хлопчык у лесе : Рэпертуар. зб. / Уклад. і прадм. С. Лаўшука. – Мінск : РЦЭВД, 1992. – С. 3-8.
157. Лаўшук, С. У традыцыях народнага тэатра / С. Лаўшук // Роднае слова. – 2008. – № 7. – С. 13-16.
158. Лаўшук, С. Яшчэ не вечар : да 60-годдзя Аляксея Дударава // Роднае слова. – 2010. – № 6. – С. 16-19.
159. Лаўшук, С.С. Андрэй Макаёнак / С.С. Лаўшук // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук. і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У.В. Гніламёдаў, С.С. Лаўшук. – 2-е выд. – Мінск : Бел. навука, 1999 – 2003. – Т. 4, кн. 1 : 1966–1985. – 2003. – С. 237-269.
160. Лаўшук, С.С. Беларуская драматургія XX стагоддзя : асноўныя праблемы развіцця : дыс. … д-ра філалаг. навук : 10.01.01 / С.С. Лаўшук. – Мінск, 1997. – 210 с.
161. Лаўшук, С.С. Гарызонты беларускай драматургіі / С.С. Лаўшук. – Мінск : Беларус. навука, 2010. – 412 с.
162. Лаўшук, С.С. Драматургія / С.С. Лаўшук // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук. і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы; навук. рэд. У.В. Гніламёдаў, С.С. Лаўшук. – 2-е выд. – Мінск : Бел. навука, 1999 – 2003. – Т. 4, кн. 2 : 1986 – 2000. – 2003. – С. 88-116.
163. Лаўшук, С.С. Драматургія / С.С. Лаўшук // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук. і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У.В. Гніладмёдаў, В.А. Каваленка. – Мінск : Бел. навука, 1999 – 2003. – Т. 2 : 1921 – 1941. – 1999. – С. 134-166.
164. Лаўшук, С.С. Драматургія / С.С. Лаўшук // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук. і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск : Бел. навука, 1999 – 2003. – Т. 3 : 1941 – 1965. – 2001. – С. 158-172.
165. Лаўшук, С.С. З думкай пра сучасніка / С.С. Лаўшук. – Мінск : Веды, 1977. – 32 с.
166. Лаўшук, С.С. Праблема асобы ў беларускай драматургіі / С.С. Лаўшук // Весці Акадэміі навук Беларускай ССР. Серыя грамадскіх навук. – 1975. – № 3. – С. 94-103.
167. Лаўшук, С.С. Сучасная беларуская драматургія / С.С. Лаўшук. – Мінск : Навука і тэхніка, 1977. – 168 с.
168. Лашкевіч, В.А. Змітрок Бядуля і беларуская дзіцячая літаратура : дыс. … канд. філал. навук : 10.01.01 / В.А. Лашкевіч. – Гомель, 1971. – 229 с.
169. Лессинг, Г.Э. Гамбургская драматургия / Г.Э. Лессинг. – М.-Л. : Academia, 1936. – 455 с.
170. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.И. Кожевникова, П.А. Николаева. – М. : Совет. энцикл., 1987. – 752 с.
171. Ліс А.С. Літаратура Заходняй Беларусі / А. Ліс // Гісторыя бела-

рускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук. і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У.В. Гніладмёдаў, В.А. Каваленка. – Мінск : Бел. навука, 1999 – 2003. – Т. 2 : 1921 – 1941. – 1999. – С. 210-281.
172. Лойка, А. Уладзімір Караткевіч, або Паэма Гарсія Лойкі / А. Лойка // Полымя. – 2009. – № 2. – С. 63-96.
173. Лойка, А. Дзівосы прозы / А. Лойка // Полымя. – 2008. – № 1. – С. 114-142.
174. Лукша, В. Чароўны камень // Цудоўная дудка : творы беларускай драматургіі : для малод. шк. узросту / уклад. і уступ. арт. С.С. Лаўшука ; маст. М.Д. Рыжы. – Мінск : Юнацтва, 1997. – С. 316-358.
175. Любинский, И.Л. Очерки о советской драматургии для детей / И.Л. Любинский / оформл. В. Плотнова. – М. : Дет. лит., 1987. – 237 с.
176. Мазько, Э. Уплыў самадзейнага тэатра на культурнае жыццё беларусаў у міжваеннай Польшчы ў 20-30 гады XX стагоддзя (у кантэксце дзейнасці Беларускай хрысціянскай дэмаркатыі) / Э. Мазько // Białoruskie Zeszyty Historyczne. – Białystok, 2002. – № 18. – С. 51-62.
177. Макаёнак, А. Зацюканы апостал : п’есы : для ст. шк. узросту / А. Макаёнак ; прадм. А. Сабалеўскага. – Мінск : Маст. літ., 2009. – 303 с.
178. Макаль, П. Дай вады, калодзеж! Драматычная паэма ў пяці карцінах / П. Макаль. – Мінск : Маст. літ., 1974. – 95 с.
179. Макаренко, А.С. Стиль детской литературы / А.С. Макаренко // Собрание сочинений : в 4 т. – М. : Правда, 1987. – Т. 4. – С. 420-428.
180. Малчанаў, П. Герой сучаснасці – аснова драматургіі / П. Малчанаў // ЛіМ. – 1952. – 6 ліст. – С. 4.
181. Малчанаў, П. Слова ў творчай дыскусіі / П. Малчанаў // ЛіМ. – 1954. – 3 ліп. – С. 3.
182. Мамачкін, Дз.Л. Мастацкі канфлікт у беларускай драматургіі 30 х гг. (“савецкая эстэтыка” ў дзеянні) / Дз.Л. Мамачкін // Мастацкі вобраз : генезіс, эвалюцыя, сучасны стан : матэрыялы міжнароднай канферэнцыі, Брэст, 28-30 верасня, 2000. – Брэст : БрДУ імя А.С.Пушкіна. – 2000. – С. 168-170.
183. Маркс, К. Об искусстве : в 2-х т. К. Маркс, Ф. Энгельс / сост. и авт. вступит. статьи Мих. Лифшиц ; коммент. Г.Фридлендера. – Изд. 3-е. – М. : Искусство, 1976. – Т. 1. – 575 с.
184. Марціновіч, А. Казка – жыцця падказка / А. Марціновіч // Тэатральная творчасць. – 1996. – № 4. – С. 56-57.
185. Марціновіч, А. Святло чароўнага ліхтарыка : выбраныя старонкі гісторыі беларускай дзіцячай літаратуры : дапаможнік для педагогаў дашкольных устаноў : у 2 кн. – Мінск : Нар. асвета, 1997. – Кн. 1. – 176 с.
186. Марчук, Г. Каханне маё нешчаслівае / Г. Марчук // Беларуская драматургія / М-ва культуры Рэсп. Беларусь. В. Валадзько ; рэпертуарна-рэд. калегія : В. Валадзько (старшыня) [і інш.] ; прадм. В. Валадзько. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – Вып. 5. – С. 131-170.
187. Марчук, Г. Новыя прыгоды Несцеркі / Г. Марчук // Вясёлыя, бедныя, багатыя / Г. Марчук / пасл. Р. Смольскага. – Мінск : БелІПК. – 1998. – С. 49-92.
188. Марчук, Г. Чужое багацце / Г. Марчук // Тэатральная творчасць. –

1997. – № 4. – С. 2-13.
189. Маўр, Я. Да конкурса на лепшую песню і п'есу / Я. Маўр // ЛіМ. – 1939. – 11 ліп. – С. 3.
190. Махнач, А. І засталася каса ў пракосе… / А. Махнач // І засталася каса ў пракосе… : рэпертуар. зб. / для сярэд. і ст. шк. узросту. – Мінск : Юнацтва, 1988. – С. 32-55.
191. Медведева, Н.А. М. Горький о детской литературе и детском чтении / Н.А. Медведева // О детской литературе. Статьи. Высказывания. Письма / М. Горький. – М. : Детская литература, 1968. – С. 5-28.
192. Мікуліч, Б. Пра самадзейны тэатр, пра творчасьць Міхаіла Блісьцінава // ЛіМ. – 1933. – 12 крас. – С. 4.
193. Модэль, М. Вобраз станоўчага героя ў беларукай драматургіі / М. Модэль // ЛіМ. – 1954. – 31 ліп. – С.3.
194. Модэль, М. Малыя формы драматургіі / М. Модэль // Полымя. – 1956. – № 11. – С. 155 – 158.
195. Моложанава, С.В. Гуманизм : к новой системе ценностей / С.В. Моложонова. – Минск : Беларуская навука, 1998. – 141 с.
196. Мушынскі, М. І нічога, апроч праўды : якой быць «Гісторыі беларускай літаратуры» / М. Мушынскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 128 с.
197. Народны тэатр / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства і фальклору ; уклад. і камент. М. А. Каладзінскага ; уступ. арт. А.С. Фядосіка ; рэд. выд. А.С. Фядосік, А.В. Сабалеўскі. – 2-е выд., выпр. і дапрац. – Мінск : Бел. навука, 2004. – 422 с.
198. Нестеров, А. "Перевод" или "mother tongue"? / А. Нестеров // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 1. – С. 314-318.
199. Несцяровіч, В.Б. Драматургія для дзяцей : пошукі новага эстэтычнага зместу / В.Б. Несцяровіч // Пачатковая школа. – 2009. – № 5. – С. 60-63.
200. Нефагина, Г.Л. Конфликт и характер в драматической повести / Г.Л. Нефагина // Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта імя У.І. Леніна. Серыя IV. – 1978. – № 1. – С. 17-21.
201. Нефед, В. Становление белорусского советского театра (1917 – 1941) / В. Нефед. – Минск : Наука и техника, 1965. – 351 с.
202. Новиченко, Л. Мирослав Ірчан / Л. Новиченко // Літературні портрети. Критико-біографічні нариси. – Київ : Радянський письменник, 1960. – Том 1. – С. 324-349.
203. Няфёд, У. Аб прыродзе камедыйнага / У. Няфёд // ЛіМ. – 1946. – 10 студз. – С. 3.
204. Няфёд, У. Герой і час / У. Няфёд // ЛіМ. – 1962. – 25 мая. – С. 1-2.
205. Нячай, В. Дзіцячае кіно Беларусі / В. Нячай // Роднае Слова. – 2006. – № 3. – С. 84-87.
206. Орлов, Д. Нужны пьесы о детях и для детей / Д. Орлов // Сталинская молодежь. – 1954. – 20 июля. – С. 3.
207. Ортега-И-Гассет, Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-И-Гассет // Современная книга по эстетике. Антология. – М. : Искусство, 1957. – С. 447-458.
208. Оснос, Ю. Герой современной драмы / Ю. Оснос. – М. : Советский писатель, 1980. – 312 с.
209. Острик, М. Микола Куліш / М. Острик // Літературні портрети.

Критико-біографічні нариси. – Київ : Радянський письменник, 1960. – Том 1. – С. 396-419.
210. Пави, П. Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
211. Падстаўленка, В. Антыгерой у “малой прозе” Якуба Коласа і Міхася Зарэцкага / В. Падстаўленка // Роднае слова. – 2008. – № 9. – С. 18-20.
212. Панкевіч, П.Я. Аб п’есе для дзіцячага тэатра / П.Я. Панкевіч // Драматургія. Першы дыскусійны зборнік аўтаномнай секцыі драматургаў аргкамітэта ССП БССР і Інстытута літаратуры і мастацтва / пад рэд. А. Александровіча [і інш.] ; адк. рэд. І. Гурскі. – Мінск : Выдавецтва Беларускай Акадэміі Навук, 1934. – С. 28-37.
213. Петрашкевіч, А. Прарок для Айчыны / А. Петрашкевіч // Сучасная беларуская драматургія : для ст. шк. узросту / рэдактар-уклад. Д.А. Афяроўскі ; маст. А.К. Шэвераў. – Мінск : Полымя, 1999. – С. 13-80.
214. Піменаў, В. Аснова п’ес – чалавек і яго характар / В. Піменаў // ЛіМ. – 1955. – 15 кастр. – С. 2.
215. Погодин, Н. Театр и жизнь / Н. Погодин. – М. : Искусство, 1953. – 216 с.
216. Пяткевіч, А. Сюжэт. Кампазіцыя. Характар : аб прозе Кузьмы Чорнага / А. Пяткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1981. – 159 с.
217. Пятрова, Л.І. Рамантыкі пранікнёнае святло : беларуская драматургія 20 – 30-х гг. / Л.І. Пятрова. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – 141 с.
218. Пятровіч, С. Дзіцячы тэатр БССР (1931 – 1941гг.) / С. Пятровіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 117 с.
219. Пятровіч, С. Паэтычная казка на сцэне / С. Пятровіч // ЛіМ. – 1959. – 17 студз. – С.4.
220. Разанаў, І.І. Народная казка і беларуская дзіцячая літаратура : дыс. … канд. філал. навук : 10.01.01 / І.І. Разанаў. – Мінск, 1965. – 249 с.
221. Ратабыльская, Т. Герменеўтыка і сучасная драматургія / Т. Ратабыльская // Паміж Беларуссю і Польшчай : драматургія Сяргея Кавалёва = Pomiędzy Białorusią a Polską : dramaturgia Siarhieja Kawalowa : зборнік артыкулаў / укл., прадм. Л. Грамыка, І. Лапо, А. Баровец. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – С. 28-32.
222. Рожков, П. Об определенности характеров / П. Рожков // Новый мир. – 1935. – № 8. – С. 213-231.
223. Рублеўская, Л. Спадчына бабулі Зімавухі / Л. Рублеўская // Кветка для анёла : зб. п’ес для аматар. драм. і лялеч. тэатраў / уклад. Г. Каржанеўская. – Мінск : БелДІПК, 2003. – С. 84-96.
224. Сабалеўскі, А. Аднаактовыя п’есы / А. Сабалеўскі // ЛіМ. – 1955. – 9 крас. – С. 4.
225. Сабалеўскі, А. Беларуская савецкая драма : у 2 ч. / А. Сабалеўскі. – Мінск : Беларусь, 1962. – Ч. 1. – 152 с.
226. Сабалеўскі, А. П’есы для дзяцей / А. Сабалеўскі // Жывая вада : драм. казкі / уклад. і прадм. А. Сабалеўскага. – Мінск : Рэсп. цэнтр эстэт. выхавання дзяцей, 1994. – С. 3-5.
227. Сабалеўскі, А. Папаўняючы скарбонку памяці / А. Сабалеўскі // Сучасная беларуская драматургія / для ст. шк. узросту / рэдактар-уклад. Д.А. Афяроўскі ; маст. А.К. Шэвераў. – Мінск : Полымя, 1999. – С. 5-12.
228. Сабалеўскі, А. Чалавечыя характары і зброеносцы герояў / А.

Сабалеўскі // Полымя. – 1956. – № 11. – С. 133-143.
229. Савіцкая, А. Вяртанне духоўнай спадчыны (да пытання пра беларускую драматургію 1930-х гадоў) / А. Савіцкая // Сучасная беларуская драматургія : па выніках фестываляў Нац. драматургіі імя В. І. Дуніна-Марцінкевіча : зб. матэрыялаў рэсп. навук.-творчай канф., Бабруйск, 19-22 ліст. 1998 г., 29 ліст. – 2 снеж. 2001 г. – Мінск : Арты-Фэкс, 2004. – С. 131-140.
230. Савіцкая, А. Леташняя пабудка ў драматургіі / А. Савіцкая // Тэатральная Беларусь. – 1993. – № 1. – С. 20-23.
231. Савіцкая, А.А. Беларускі тэатр юнага гледача : вопыт эстэтычнага выхавання / А.А. Савіцкая. – Мінск : Бел. навука, 2008. – 195 с.
232. Садаўнічы, Э. Урокі дабрыні і сумленнасці / Э. Садаўнічы // Сінязорка: п'есы / склад. Н.С. Загорская ; маст. Н.В. Грамыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – С. 3-5.
233. Салеев, В.А. Эстетическое восприятие и фантазия / В.А. Салеев, О.В. Ивашкевич. – Минск : НИО, 1999. – 126 с.
234. Саннікаў, А. Невядомая аднактовая п'еса У. Галубка / А. Саннікаў // Беларускае мастацтва : зб. артыкулаў і матэрыялаў. – Мінск, 1962. – Вып. ІІІ. – С. 211-212.
235. Селіванава, В. Некалькі заўваг пра дзіцячую літаратуру / В. Селіванава // Полымя рэвалюцыі. – 1933. – № 5. – С. 148-157.
236. Семяновіч, А. Беларуская савецкая драматургія. 1917 – 1932 / А. Семяновіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1968. – 192 с.
237. Семяновіч, А.А. Ад вытокаў да сталасці. Беларуская драматургія 1917 – 1945 гг. / А.А. Семяновіч. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1978. – 160 с.
238. Семяновіч, А.А. Беларуская драматургія (дакастрычніцкі перыяд) / А.А. Семяновіч. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1961. – 242 с.
239. Сиротюк, М. Микола Трублаїні / М. Сиротюк // Літературні портрети. Критико-біографічні нариси. – Київ : Радянський письменник, 1960. – Том 1. – С. 201-224.
240. Сівец, Т. КМЧ (курсы маладых чараўнікоў) / Т. Сівец // Таму, хто знойдзе… (Каханне ды іншыя казкі) : Вершы, проза, п'есы, пераклады / Т. Сівец. – Мінск : І.П. Логвінаў, 2008. – С. 107-140.
241. Сідарук, І. Віртуальнае зубраня / І. Сідарук // Віртуальнае зубраня : зб. п'ес для аматар. драм. і лялеч. тэатраў / І. Сідарук. – Мінск : БелДІПК, 2004. – С. 104-127.
242. Сідарук, І. Кветка для Анёла І. Сідарук // Кветка для анёла : зб. п'ес для аматар. драм. і лялеч. тэатраў / уклад. Г. Каржанеўская. – Мінск : БелДІПК, 2003. – С. 68-83.
243. Сідарук, І. Кветкі пад ліўнем / І. Сідарук // Драўляны рыцар : рэпертуар. зб. / для малод. шк. узросту / уклад. Н. Загорская ; маст. М. Круглікава. – Мінск : Юнацтва, 1992. – С. 246-269.
244. Сіўчыкаў, У. Філасофскі камень / У. Сіўчыкаў // Сучасная беларуская драматургія : традыцыі і наватарства / уклад. і прадм. П. Васючэнкі ; пад агул. рэд. У.М. Сіўчыкава. – Мінск : Сэр-Віт, 2003. – С. 589-619.
245. Смаль, В.М. Выкарыстанне фальклорных традыцый у сучаснай п'есе для моладзі (на прыкладзе п'есы "Іван Світаннік" Галіны Каржанеўскай) / В.М. Смаль // Міжнародныя Шамякінскія чытанні "Пісьменнік – Асоба – Час" : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мазыр, 19-20 лістапада 2009 г. / УА МДПУ імя І.П. Шамякіна

; рэдкал.: А.У. Сузько (адк. рэд.) [і інш.]. – Мазыр : МГПУ, 2009. – С. 101-103.
246. Смелков, Ю. Современный герой. Кто он? / Ю. Смелков // Современная драматургия. – 1984. – № 1. – С. 232-238.
247. Смольскі, Р.Б. Тэатр у прасторы часу : мастацтвазнаўчыя артыкулы, рэц., творчыя партрэты / Р.Б. Смольскі. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 255 с.
248. Станиславский, К.С. МХАТ жадно ждет современных пьес / К.С. Станиславский // Избранное / К.С. Станиславский / сост. : Ю.С. Калашников, В.Н. Прокофьев – М. : Всерос. театр. о-во, 1982. – С. 113-114.
249. Сташэўскі, В. Бацька і сын. У цемры : п'есы / В. Сташэўскі. – Менск : Выд-ва ЦБ "Маладняка", 1927. – 88 с.
250. Талалай, Л. Фактар выхавання / Л. Талалай // Чырвоная змена. – 1941. – 14 сакавіка. – С. 3.
251. Тамашин, Л.Г. Советская драматургия в годы гражданской войны / Л.Г. Тамашин. – М. : Искусство, 1961. – 291 с.
252. Танк, М. Беларуская літаратура на новым уздыме (выступленне на VI з'ездзе пісьменнікаў Беларусі / М. Танк // ЛіМ. – 1971. – 30 крас. – С. 4-12.
253. Танк, М. Усенародная, агульнадзяржаўная справа / М. Танк // ЛіМ. – 1978. – 30 чэрв. – С. 5.
254. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. Заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – 2-е изд., испр. – М .: Академия, 2007. – Т. 1. : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – 512 с.
255. Тертерян, И. «Гуманизироваться или погибнуть» / И. Тертерян // Вопросы литературы. – 1961. – № 6. – С. 188-195.
256. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский / вступ. статья Н. Д. Тамарченко ; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
257. Трачук, Ю. "Першыя ластаўкі" Язэпа Рушчанца / Ю. Трачук // Ніва. – 1992. – 29 сак. – С. 4-5.
258. Тэн, И. Философия искусства / И. Тэн / перевод Н. Соболевского. – М. : ИЗОГИЗ, 1933. – 360 с.
259. Фесенко, Э.Я. Теория литературы : учебное пособие / Э.Я. Фесенко. – Изд. 2-е испр. и доп. – М. : Едиториал УРСС, 2005. – 336 с.
260. Хализев, В.Е. Теория литературы : учеб. / В.Е. Хализев. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.
261. Хомякова, О.Р. Конфликт как категория формы и содержания / О.Р. Хомякова // Весці БДПУ. – Серыя 1. – 2006. – № 1. – С. 90-96.
262. Цікавы, Я. Камсамолка Галя : драматычны эцюд у чатырох малюнках з часоў бела-польскай акупацыі Беларусі на берагах рэчкі Бярозы ў 1920 г. / Я. Цікавы // Пачатак. Зборнік Віцебскай філіі "Маладняка". – Віцебск : Зара захаду, 1926. – С. 133-166.
263. Чанін, В. Мацней за смерць / В. Чанін // ЛіМ. – 1962. – 30 студз. – С. 2.
264. Чарот, М. Пастушкі / М. Чарот // Цудоўная дудка : творы беларускай драматургіі : для малод. шк. узросту / уклад. і уступ. арт. С.С. Лаўшука ; маст. М.Д. Рыжы. – Мінск : Юнацтва, 1997. – С. 69-88.
265. Шабан, Я. Сіні снег / Я. Шабан // Залаты медаль : п'есы. – Мінск :

Юнацтва, 1982. – С. 168-223.
266. Шаблінскі, П. За жыццёвасць мастацкага вобраза / П. Шаблінскі // ЛіМ. – 1954. – 31 ліп. – С. 2.
267. Шамякін, І. Залаты медаль / І. Шамякін // Залаты медаль : п'есы. – Мінск : Юнацтва, 1982. – С. 3-75.
268. Шамякіна, С. Беларуская аўтарская казка / С. Шамякіна // Рэгіянальнае, нацыянальнае і агульначалавечае ў літаратуры : Міжнар. навук. чытанні, прысвеч. памяці Івана Навуменкі : зб. навук. арт. / М-ва адук. Рэсп. Беларусь, УА "ГДУ імя Ф. Скарыны", Гомельскі абл. Савет дэпут., Гомельская спецыяліз. слав. бібл-ка ; рэдкал.: І.Ф. Штэйнер (гал. рэд.) [і інш.] – Гомель : ЦДІР, 2009. – С. 217-221.
269. Шамякіна, С. Беларуская літаратурная казка / С. Шамякіна // Полымя. – 2008. – № 8. – С. 92-97.
270. Шаталов, С.Е. Время – метод – характер. Образ человека в художественном мире русских классиков : пособие для учителя / С.Е. Шаталов. – М. : Просвещение, 1976. – 159 с.
271. Шкраба, Р.В. Беларуская савецкая літаратура : падручнік для 9 класа сярэдняй школы / Р.В. Шкраба. – Выд. 5-е. – Мінск : Нар. асвета, 1982. – 240 с.
272. Штэйнер, І.Ф. Сусвет, убачаны здалёк : творчасць Георгія Марчука : манаграфія / І.Ф. Штэйнер. – Гомель : УА "ГДУ імя Ф. Скарыны", 2003. – 94 с.
273. Шчарбатаў, Г. Тып – гэта з'ява эпохі / Г. Шчарбатаў // ЛіМ. – 1954. – 17 ліп. – С.2.
274. Эльсберг, Я.Е. Введение / Я.Е. Эльсберг // Социалистический реализм и классическое наследие (проблема характера) / под общ. ред. Н.К. Гея и Я.Е. Эльсберга. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – С. 3-20.
275. Юдэлевіч, М. Росквіт беларускай драматургіі / М. Юдэлевіч // ЛіМ. – 1939. – 3 кастр. – С. 4.
276. Юркевіч, С. Пятро Васючэнка і яго п'есы-казкі для дзяцей / С. Юркевіч // Маленькі збраяносец : зб. п'ес для драм. і лялеч. тэатр. калектываў / П. Васючэнка. – Мінск : БелІПК, 1999. – С. 5-8.
277. Юркевіч, С. П'есы-казкі Сяргея Кавалёва / С. Юркевіч // Хохлік : зб. п'ес для драм. і лялеч. тэатр. калектываў / С.В. Кавалёў. – Мінск : БелДІПК ; Мазыр : ТАА ВД "Белы Вецер", 2002. – С. 3-8.
278. Юркевіч, С. Пад знакам фантазіі / С. Юркевіч // Віртуальнае зубраня : зб. п'ес для аматар. і лялеч. тэатраў / І. Сідарук. – Мінск : БелДІПК, 2004. – С. 3-7.
279. Юрчанка, П. Макарава шчасьце / П. Юрчанка. – Менск : Беларускае дзяржаўнае выдавецтва, 1930. – 27 с.
280. Якімовіч, А. Пачэсная работа / А. Якімовіч // Чырвоная змена. – 1941. – 14 сак. – С. 3.
281. Янушкевіч, Я. "Ён першы сеяў зярняты…" / Я. Янушкевіч // Творы / В. Дунін-Марцінкевіч / уклад., прадм. і камент. Я. Янушкевіча. – Мінск : Маст. літ., 1984. – С. 3-16.
282. Яцухна, В.І. Беларуская агітп'еса 20-30-х гадоў / В.І. Яцухна // Беларуская літаратура. – Мінск : Універсітэцкае, 1992. – С. 47-56.

283. Яцухна, В.І. Беларуская аднаактовая драматургія : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / В.І. Яцухна. – Мінск, 1992. – 171 с.
284. Яцухна, В.І. Беларуская малафарматная драматургія XVI – першай паловы XX стст. / В.І. Яцухна. – Гомель : Установа адукацыі "Гомельскі дзяржаўны універсітэт імя Ф. Скарыны", 2004. – 182 с.
285. Яцухно, В.И. Белорусская одноактовая драматургия 20 – 30-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / В.И. Яцухно ; Академия наук Беларуси, Ин-т литературы им. Я. Купалы. – Минск, 1992. – 19 с.
286. Веła. Бібліяграфія. Дзіцячы тэатр / Веła // Савецкая Беларусь. – 1927. – 28 кастр. – С. 4.
287. Ruščaniec, J. Pieršyja łastaŭki. Sceničny abrazok ź biełaruskaha žyćcia Biełastoččyny / J. Ruščaniec. – Wilnia : Wydawiectwa "Biełaruskaha Instytutu Haspadarki i Kultury", [b. h. w.] – 24 s.

Спіс публікацый аўтара

1. Трафімчык, А. Адкрыццё Алеся Гаруна / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2004. – 8 кастр. – С. 6-7.
2. Трафімчык, А. Вяртанне да "Міколкі-паравоза" / А. Трафімчык // Беларуская думка. – 2007. – № 4. – С. 170-171.
3. Трафімчык, А. Гаўрош Брэсцкай крэпасці / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2012. – 24 жн. – С. 15.
4. Трафімчык, А. "Годзі быць ужо без носу..." : пра інсцэнізацыі паэмы "Мушка-зелянушка і камарык – насаты тварык" Максіма Багдановіча / А. Трафімчык // Роднае Слова. – 2005. – № 12. – С. 64-65.
5. Трафімчык, А. Дабро vs Зло / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2012. – 20 ліп. – С. 6.
6. Трафімчык, А. Дзеці аднаго дома / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2012. – 27 крас. – С. 7.
7. Трафімчык, А. Дзіцячая драматургія на тэму Вялікай Айчыннай / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2012. – 25 мая. – С. 6.
8. Трафімчык, А. Драматургія для дзяцей : Ігар Сідарук / А. Трафімчык // Жырандоля-2 : літаратурны альманах Брэсцкага абласнога аддзялення Саюза беларускіх пісьменнікаў. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – С. 221-228.
9. Трафімчык, А. Забавы ў асобах / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2010. – 19 ліст. – С. 7.
10. Трафімчык, А. Лысагорскія прыгоды / А. Трафімчык // Маладосць. – 2000. – № 3. – С. 246-248.
11. Трафімчык, А. Новыя героі старых п'ес / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2009. – 6 ліст. – С. 6.
12. Трафімчык, А. Патрабаванні да дзіцячай літаратуры / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2009. – 19 чэр. – С. 6.
13. Трафімчык, А. П'еса для дзяцей... / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2008. – 12 вер. – С. 15.
14. Трафімчык, А. П'есы для дзяцей Віталя Вольскага як з'ява беларускай літаратуры / А. Трафімчык // Роднае слова. – 2009. – № 6. – С. 20-22.
15. Трафімчык, А. Праблема сэнсу жыцця ў творах сучаснай беларускай

драматургіі для юнацтва / А. Трафімчык // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : матэрыялы IV Міжнароднай канферэнцыі “Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай”, Мінск, 12 – 14 кастрычніка 1999 г. : у 2 ч. – Мінск : БГУ, 2000. – Ч. 1.– С. 225-227.

16. Трафімчык, А. Развіццё беларускай дзіцячай драматургіі 20 – 30-х гадоў / А. Трафімчык // На шляху да сталасці : стан і перспектывы развіцця беларускай маст. крытыкі : зб. матэрыялаў семінара маладых літ. і маст. крытыкаў, Мінск, 9 лістап. 2000 г. / пад рэд. Р.Б. Смольскага. – Мінск : Арты-Фэкс, 2001. – С. 37-43.
17. Трафімчык, А. Сучасная беларуская п’еса для дзяцей і падлеткаў : агляд / А. Трафімчык // Роднае слова. – 2010. – № 7. – С. 41-43.
18. Трафімчык, А. Тэарэтычны багаж у практыцы / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2009. – 25 вер. – С. 5.
19. Трафімчык, А. У пошуках нестандартнасці / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2010. – 24 вер. – С. 6.
20. Трафімчык, А. Фантастыка ў драматургіі для дзяцей / А. Трафімчык // ЛіМ. – 2009. – 3 крас. – С. 6.
21. Трафімчык, А. Чуць звон і ведаць, дзе ён / А. Трафімчык // Полымя. – 2008. – № 11. – С. 137-138.
22. Трафімчык, А. “Шлях да Бэтлеему” : Драматургія дзя дзяцей Сяргея Кавалёва / А. Трафімчык // Роднае слова. – 2011. – № 6. – С. 35-36.
23. Трафімчык, А. Штрыхі да партрэта Алеся Гаруна / А. Трафімчык // Роднае слова. – 2012. – № 3. – С. 8-11.
24. Трафімчык, А. Шукайце і знойдзеце... / А. Трафімчык // Верасень. – 2011. – № 2. – С. 217-220.
25. Трафімчык, А.В. Асаблівасці ўспрымання драматургічных твораў падлеткавай і юнацкай аўдыторыяй / А. Трафімчык // Мастацкі вобраз : генезіс, эвалюцыя, сучасны стан : матэрыялы міжнароднай канферэнцыі, Брэст, 28-30 верасня 2000. – Брэст : БрДУ імя А.С. Пушкіна, 2001. – С. 269-272.
26. Трафімчык, А.В. Асэнсаванне фальклору і літаратурна-мастацкай прозы беларускімі драматургамі / А.В. Трафімчык // IV Няфёдаўскія чытанні “Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць”. Матэрыялы Рэспубліканскай навукова-творчай канферэнцыі, 24 сакавіка 2011 г. – Мінск : БДАМ, 2011. – С. 96-100.
27. Трафімчык, А.В. Беларуская аднаактовая п’еса для дзяцей / А.В. Трафімчык // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2002. – № 4. – С. 84-90.
28. Трафімчык, А.В. Генезіс беларускай драматургіі для дзяцей / А.В. Трафімчык // Веснік Брэсцкага універсітэта. Серыя філалагічных навук. – 2007. – № 2. – С. 9-13.
29. Трафімчык, А.В. Гісторыя і сучаснасць у беларускай драматургіі канца XX – пачатку XXI ст. (матэрыял да ўрокаў у XI класе) / А.В. Трафімчык // Беларуская мова і літаратура. – 2011. – № 4. – С. 50-55.
30. Трафімчык, А.В. Канфлікт і характар у беларускай п’есе для дзяцей першай паловы XX ст. / А.В. Трафімчык // Сучасны літаратурны працэс : пісьменнік і жыццё : матэрыялы Рэсп. навук. канф., Мінск, 11 мая 2006 г. / рэдкал. : І.Г. Баўтрэль [і інш.]. – Мінск : Бел. навука, 2006. – С. 297-301.

31. Трафімчык, А.В. Літаратуразнаўства і беларуская п'еса для дзяцей: да гісторыі ўзаемаўплываў / А.В. Трафімчык // Гісторыка-тэарэтычныя актуаліі сучаснай філалогіі : матэрыялы рэсп. навукова-практ. канф., прысвеч. 70-годдзю з дня нараджэння вучонага-літаратуразнаўцы, педагога, праф. Аляксея Антонавіча Майсейчыка, 3 лістапада 2006 г., Брэст – в. Гошчава Івацэвіцкага р на Брэсцкай вобл. / пад агульн. рэд. З.П. Мельнікавай. – Брэст : Альтернатива, 2008. – С. 126-130.
32. Трафімчык, А.В. Праблема характару ў беларускай літаратурнай п'есе-казцы для дзяцей на сучасным этапе / А.В. Трафімчык // Творчасць Івана Навуменкі : славянскі, еўрапейскі, сусветны кантэкст : матэрыялы Рэспубліканскай навуковай канферэнцыі (да 85-годдзя з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі акадэміка Івана Якаўлевіча Навуменкі), Мінск, 16 лютага 2010 года. / Інстытут мовы і літаратуры імя Янкі Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2010. – С. 406-411.
33. Трафімчык, А.В. Развіццё беларускай дзіцячай драматургіі ў 20-я гг. XX ст. / А.В. Трафімчык // Веснік ГрДУ імя Янкі Купалы. Сер. 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. – 2008. – № 1. – С. 57-61.
34. Трафімчык, А.В. Распрацоўка фантастычнай тэматыкі ў беларускіх п'есах-казках / А.В. Трафімчык // Восьмыя Танкаўскія чытанні : матэрыялы Міжнар. навук. канф., г. Мінск, 13-14 верас. 2012 г. / Бел. дзярж. пед. ун-т імя М. Танка ; рэдкал. В.Д. Старычонак, І.М. Гоўзіч, А.П. Жыганава і інш. ; адк. рэд. В.Д. Старычонак. – Мінск : БДПУ, 2012. – С. 184-189.
35. Трафімчык, А.В. Сучасная беларуская п'еса для дзяцей у святле фальклорных і літаратурных ўплываў / А. Трафімчык // Літаратура для дзяцей і юнацтва ў кантэксце сучасных адукацыйных і выхаваўчых праблем : матэрыялы рэсп. навук. канф., Брэст, 13-14 сак. 2009 г. : у 2 т. / пад агул. рэд. У.А. Сенькаўца. – Брэст : Альтернатива, 2009. – Т. 2. – С. 134-138.
36. Трафімчык, А.В. Творчасць Якуба Коласа як крыніца драматургічных твораў для дзяцей / А.В. Трафімчык // Каласавіны. Якуб Колас і яго сучаснікі: да вывучэння творчых і асабістых узаемасувязей пісьменніка : матэрыялы XXV навук. канф., 3 лістап. 2010 г., Мінск / склад. : З.М. Камароўская, Г.І. Зайцава. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2011. – С. 169-173.
37. Трафімчык, А.В. Уплыў сацыяльнай кан'юнктуры на фарміраванне мастацкага свету ў беларускіх п'есах для дзяцей (1912 – 1941) / А.В. Трафімчык // Куляшоўскія чытанні : матэрыялы Міжнар. навук. канф. "Творчасць А. Куляшова і адукацыйна-асветніцкія праблемы сучаснасці", Магілёў, 6 – 7 лют. 2002 г. / Магілёў. дзярж. ун-т ; адк. рэд. М. Мушынскі. – Магілёў : МДУ імя А.А. Куляшова, 2002. – С. 67-69.

ДАДАТАК

Спіс мастацкіх твораў

№	Аўтар	Назва п’есы	Год першай публікацыі ці стварэння
1.	Агняцвет Э.	Джанат	1944
2.	Алтухоў М.	Два капітаны	1959
3.		Квяцісты паркаль	1960
4.		Падарунак	1974
5.		Робат	1974
6.		Сярэбраная табакерка	1962
7.		Цвёрды арэшак	1966
8.		Штрафное ачко	1974
9.	Аляхновіч Ф.	Базылішак	1918
10.		У лясным гушчары	1920
11.	Арахоўскі М.	Калі дракон прачнуўся	1993
12.		Міль і яго сябры	1994
13.	Аўласенка Г.	Мышаняты і мячык	2010
14.		Новы год у лесе	2003
15.		Першая пралеска	2010
16.		Як казкі пераблыталіся	2007
17.	Багдановіч У.	Дом блакітны і зялёны	1985
18.	Базыленка Г.	Чырвоная касынка	1927
19.	Баравікова Р.	Барбара Радзівіл	1992
20.		Міжпланетны пажарнік	1994
21.		Шкляныя горы, альбо Праграміст Чароўнай даліны	2004
22.	Барадзёнак Т.	Курачка-чубатка	2002
23.	Башлакова Н.	Залатое правіла	2003
24.	Бензярук Р.	На паляне, каля ёлкі…	1999
25.	Буеўскі А., Грайвер І.	На шляхох	1929
26.	Бутрамееў У.	Новыя прыгоды Несцеркі	1997
27.		Страсці па Аўдзею	1989
28.	Бычкоў А.	Лёгкі хлеб	2003
29.	Бядуля З.	Смерць пастушка	1914
30.	Васілеўская Г.	Як Лютасць стала Літасцю	1995
31.	Васілеўскі П.	2х2=?	1988

№	Аўтар	Назва п’есы	Год першай публікацыі ці стварэння
32.	Васючэнка П.	Каляровая затока	1994
33.		Кацярынка і Кэт	2007
34.		Маленькі збраяносец	1998
35.		Навагодні дэтэктыў	1999
36.		Новы Калабок	1999
37.		Страшнік Гам	1995
38.		Хведар Набілкін – беларускі касінер	1999
39.	Вітушка С.	Анёл і Чорт	2011
40.		Калядны канцэрт	2011
41.		Скарб на Святога Яна	2011
42.	Вольны А.	Калі дзяк гаворыць праўду	1924
43.		Міколка	1924
44.	Вольскі А.	Чортаў скарб	1991
45.	Вольскі А., Макаль П.	За лясамі дрымучымі	1958
46.	Вольскі В.	Дзед і жораў	1939
47.		Несцерка	1940
48.		Цудоўная дудка	1938
49.	Вярцінскі А.	Гефест – друг Праметэя	1983
50.		Дзякуй, вялікі дзякуй!	1974
51.		Скажы сваё імя, салдат	1975
52.	Вярыга І.	Хвароба Грышы Карыткі	1956
53.	Галубок У.	Ліпавічок	1926
54.	Гарун А.	Датрымаў характар	1920
55.		Дзіўны лапаць	1920
56.		Хлопчык у лесе	1920
57.		Шчаслівы чырвонец	1920
58.	Герчык М.	Каша	1965
59.	Граўцоў У.	Прыгоды Міхея і Марціна	1993
60.	Гурскі І.	Клад	1941
61.		Сварка	1929
62.	Гутковіч А., Хазанскі У.	Юныя мсціўцы	1957
63.	Дворнікаў С.	Асобае даручэнне	1959
64.	Дзічок М.	Хто не працуе, той не есць	1927
65.	Дзялендзік А.	Восы	2003
66.		Абы ціха	1964
67.	Доўгі Ю.	Хітрасць Андрэя	1926
68.	Дудараў А.	Выбар	1976
69.		Кім	2000

№	Аўтар	Назва п’есы	Год першай публікацыі ці стварэння
70.	Дудзюк З.	Бамбавозы	2005
71.		Дудка-самагудка	1992
72.		Жывая вада	1992
73.		Канёк-гарбунок”	1985
74.		Канікулы на астэроідзе	1994
75.		Кароль смаўжоў	2007
76.		Люба ў шлюбе	2005
77.		Ная і Нахлебнік	1994
78.		Падданыя кахання	2003
79.		Сінязорка	1995
80.		Чароўны гадзіннік	2001
81.	Дычба А.	Чарадзейная рыдлёўка	1992
82.	Жуковіч В.	Бяда, або Як Іван Сцяпану пазайздросціў	1995
83.		Дзедава дачка і бабіна дачка	1994
84.	Жураўлёва Т.	Вол і Асёл	2002
85.		Сава і Дзяцел	2003
86.	Жычка Х.	Разам лягчэй	1964
87.	Захаранка М.	Жылі-былі…	2000 – 2005
88.	Зуб В.	Аперацыя “Шафа”	1967
89.		Выпрабаванне	1956
90.		Вышыня 88	1953
91.		Дзеці розных народаў	1951
92.		Дружная сям’я	1955
93.		Ля кастра	1955
94.		Марат Казей	1964
95.		Не на тым коніку	1963
96.		Не прапусцім	1954
97.		Незвычайная сустрэча	1958
98.		ЧВА	1972
99.		Юнацтва рыцара	1972
100.	Зэкаў А.	Як Гаўка ў космас збіраўся	1995
101.	Ісачанка І.	У калгасную галерэю	1963

№	Аўтар	Назва п’есы	Год першай публікацыі ці стварэння
102.	Кавалёў С.	Братка Асёл	1997
103.		Драўляны Рыцар	1992
104.		Жабкі і Чарапашка	1991
105.		Заяц варыць піва	1991
106.		Маленькі Анёлак	1993
107.		Пацалунак ночы	2003
108.		Піліпка і Ведзьма	1993
109.		Пясчаны замак	2006
110.		Стомлены д’ябал	1997
111.		Хохлік	1992
112.		Чарнакніжнік	1995
113.	Кавалёў С., Васючэнка П.	Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Забалоцкага	1990
114.	Караткевіч В.	Дзе жывуць казкі?	2008
115.	Каржанеўская Г.	Кіска, не падманеш!	2010
116.		Хто рашучы – той герой	2010
117.		А як жа Непаседа?	1992
118.		Дарункі добрых духаў	2007
119.		Дзень добры, каралеўна!	2004
120.		Збан	2010
121.		Зуб мудрасці	1984
122.		Іван Світаннік	1995
123.		Лясное брацтва	2004
124.		Чарнабог	2004
125.		Шукайце кветку-папараць	1985
126.		Як птушкі дуб ратавалі	2004
127.	Клімковіч М., Шайбак М.	У чорным-чорным горадзе	2004
128.	Клімковіч С.	Балада пра белую вішню	1984
129.		Вясновая песня	1995
130.		Каваль Рымша	1981
131.		Мілавіца	1997
132.	Конеў Я.	Дамавічкі	2007
133.		Гісторыя двух сабак	2007
134.		Старажытны перыяд, або Гісторыя і каханне	2006
135.	Краўчанка У.	Белыя галубы	1956
136.		Знойдзены кут	1941
137.		Наш добры друг	1959
138.	Крэйдзіч А.	Марыська-папараць	2007

№	Аўтар	Назва п'есы	Год першай публікацыі ці стварэння
139.	Кулік Ю., Оксінь А.	Прыгоды з чароўнай скрыначкай	2007
140.	Ламека Л.	Мушка-зелянушка і камарык – насаты тварык	1992
141.	Ламонава Л.	Малеча Гном	2007
142.	Лейка К.	Снатворны мак	1912
143.	Ліпскі У.	Крутыя вёрсты	1986
144.	Лукша В.	Калі вяртаюцца буслы	1982
145.		Чароўны камень	1984
146.	Лупсякоў М.	Каштоўны скрутак	1950
147.	Лямеза Л.	Дзе Цярэшка ды Тамаш, там поўны кірмаш…	2007
148.	Маісеева Н.	Парад планет	2008
149.	Макаёнак А.	Зацюканы апостал	1969
150.		Першае пытанне	1952
151.	Макаль П.	Дай вады, калодзеж!	1974
152.	Малады Дзядок	Ёлка Дзеда Мароза	1927
153.	Мальцінскі Х.	Падарунак Дзеду Марозу	1968
154.		Пасля ўрокаў	1969
155.		Першая пяцёрка	1964
156.		Праведалі	1968
157.		У зоне піянерскага дзеяння	1968
158.	Мальцінскі Х., Рэлес Р.	Бабуля памагла	1964
159.		Гронка вінаграду	1963
160.		Ля птушніка	1964
161.	Марчук Г.	Зімовая песня Жаўрука	1995
162.		Каханне маё нешчаслівае	1998
163.		Надзея сабакі Тэафіла	1988
164.		Начны госць	2000
165.		Начныя прыгоды Паўліка	2003
166.		Новыя прыгоды Несцеркі	1977
167.		Тушканчык і чароўны чамаданчык	1984
168.		Чужое багацце	1997
169.		Ясь, Яніна і каралева Аварыя	1985
170.	Марчук Н.	Каваль Сілуян і злы дух	2005
171.		Качка Гапа	1996
172.		Цётухна Прастуда і Новы год	2008
173.	Маслюк В.	Пра тое, як Янка Белую краіну ад Цмока вызваліў	1993
174.	Маўр Я.	Хата з краю	1939

№	Аўтар	Назва п’есы	Год першай публікацыі ці стварэння
175.	Махнач А.	І засталася каса ў пракосе	1988
176.		Гаўрошы Брэсцкай крэпасці	1974
177.		Дзесьці на Алтаі	1956
178.		Ля вогнішча	1961
179.		Мы будзем жыць	1964
180.		Няхай прыходзяць	1962
181.		Пецева сіла	1959
182.		Прабач, пляменнічак	1961
183.		Шпачок	1982
184.	Мацяш Н.	Крок у бессмяротнасць	1988
185.		Прыгоды трох парасят	1985
186.	Мінкін А.	Хведар Жылка і сапраўдныя асілкі	1993
187.		Як Лыска ваўком быў	1985
188.	Місько П.	Канфлікт мясцовага значэння	1989
189.	Міхалюк Г.	Бык, Парсюк, Казёл, Гусак і Певень	1995
190.		Пшанічны каласок	1995
191.	Міцкевіч М.	Мушка-зелянушка і камарык – насаты тварык	1926
192.	Мушынская Т.	Калі прыляцелі іншапланецяне	2008
193.		Падарожжа ў краіну мурашоў	2008
194.		Я цябе не пазнаю	2008
195.	Мялешка Л.	Квак-Нэсквік	2003
196.	Пальчэўскі А.	З чырвоным сцягам	1932
197.		Зламаная іголка	1934
198.	Паслядовіч М.	Шалёная рысь	1939
199.	Петрашкевіч А.	Прарок для Айчыны	1990
200.		У спадчыну – жыццё	1985
201.	Прохарава Т.	Каза-манюка	1995
202.	Рак С.	Марцэлька	1920
203.	Рубахін Н.	Адзін з многіх	1925
204.	Рублеўская Л.	Спадчына бабулі Зімавухі	2003
205.		Янук, рыцар Мятлушкі	1994
206.	Рунец П.	Сіла ў калектыве	1952
207.		Сіні пясок	1959
208.	Рушчанец Я.	Зорка-ідэя	1933
209.		Першыя ластаўкі	1931
210.	Саскавец А.	Старэйшы брат	2003
211.	Свірыдаў С.	Помста	1952
212.		Тройка	1954
213.	Сівец М.	Пад Новы год не без прыгод	2001

№	Аўтар	Назва п’есы	Год першай публікацыі ці стварэння
214.	Сівец Т.	КМЧ	2008
215.		Шафа	2008
216.	Сідарук І.	Віртуальнае зубраня	2004
217.		Залатая табакерка	2001
218.		Збавіцель	1998
219.		Кветка для Анёла	2003
220.		Кветкі пад ліўнем	1992
221.		Кірмашовы балаган	1998
222.		Меч анёла	1992
223.		Прыгоды Люстрынкі, або Ваша несусветнае зладзейства!..	1992
224.		Салдат і Смерць	1995
225.		Юнак і Вядзьмар	2004
226.	Сіўчыкаў У.	Тыгр-абаронца	1990
227.		Філасофскі камень	1990
228.	Скрыпка І.	Барон Мюнхаўзен і яго сябры	2007
229.	Скрыпка М.	Выкруціўся	1968
230.		Першыя крокі самастойнасці	1969
231.		Прыгоды Таптыжкі і яго сяброў	1989
232.	Сокалаў-Воюш С.	Свецяць, свецяць зорачкі	1993
233.	Сташэўскі В.	Бацька і сын	1927
234.		Беспрытульныя	1927
235.		Маленькая Анжэліна	1930
236.		На другі дзень	1926
237.		Сашка-будаўнік	1927
238.		Скарб	1930
239.	Ткачоў В.	Задачка	2001
240.		Дублёр	1988
241.		Жыла-была Ёлачка	2009
242.	Трафімчык А.	Як Воўк вегетарыянцам стаў	2010
243.	Тупяневіч Ю.	З’ездзілі ў Крым	1928
244.	Федарэнка А.	Гульня, або Здарэнне на дачы	2003
245.		Рэпетыцыя	1995
246.	Федасеенка В.	Кот, Пеўнік і Ліска	1995
247.		Мужык і жонка	1995
248.	Цікавы Я.	Камсамолка Галя	1924
249.	Чарот М.	Данілка і Алеська	1920
250.		Пастушкі	1921
251.	Чыгрынаў І.	Звон – не малітва	1989

№	Аўтар	Назва п’есы	Год першай публікацыі ці стварэння
252.	Шабан Я.	Сіні снег	1982
253.	Шамякін І.	Залаты медаль	1979
254.		Баталія на лузе	1972
255.		Дзеці аднаго дома	1967
256.		Экзамен на восень	1974
257.	Шкода Г.	Крот, Мурашка і Лісіца	1995
258.	Шырко В.	Дзед Лукаш і поўны Кірмаш	1996
259.	Юрчанка П.	Макарава шчасце	1930
260.	Ягоўдзік У.	Сонейка, свяці!	1985
261.		Усміхніся, прынцэса…	1987
262.	Язмінава Н.	У адну навагоднюю ноч	2007
263.	Якімовіч Алесь	Чалавек-невідзімка	1939
264.	Якімовіч Аляксей	Апошні Дыназаўрык	1995
265.		Казка пра смелага Вожыка	2010
266.		Хто вінаваты	2006
267.		Чарадзейныя суніцы	1995
268.		Як Кот звяроў напалохаў	1995
269.		Як Курачка Пеўніка ратавала	1995

Навуковае выданне

Анатоль Віктаравіч Трафімчык

Беларуская дзіцячая драматургія

Стыль-рэдактары
Наталля Вячаславаўна Еўчык,
Настасся Валянцінаўна Трафімчык

Дызайн-макет
Ганна Алегаўна Качагарава

Кніга выдадзена пры

- арганізацыйнай патрымцы газеты “Ганцавіцкі час”,
- мецэнацкай дапамозе Алега Іосіфавіча Субеля.